

عالم المعرفة... لماذا؟

حمد الحمد

بلاغة تقديم المفعول

في القرآن الكريم

محمد ياسر زعور

فاضل خلف

...على ضفاف القلب

محمد بسام سرميني

طالب الرفاعي

في "ظل الشمس"

د. سمير روجي الفيصل

لغة ميس العثمان

عبد الرحمن الجميعان

"قليلاً وشهقة" في

روح هبة بو خمسين

سعد الياسري

عقيل عيدان يطالب بالحوار

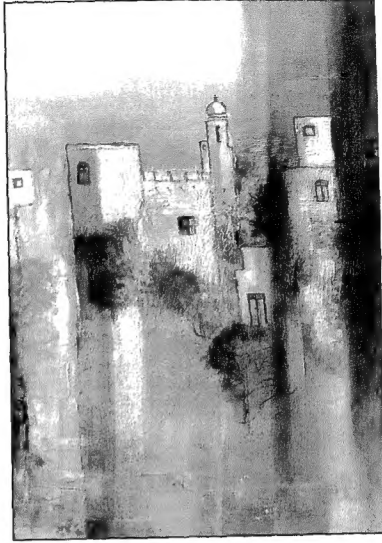
عدنان فرزات

تكوين الممثل وأعداده

د. محمد حميدي

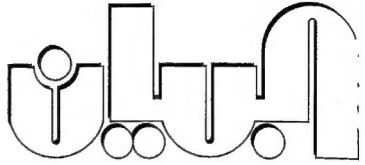


ريشة الغلاف



فاضل أشكناني

- موجه تربية فنية بوزارة التربية
- عضو الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية
- عضوا الرابطة الدولية للفنون - باريس
- عضو جمعية البحرين للفن المعاصر
- شارك في الكثير من المعارض المحلية والدولية
- حاصل على الدرع الذهبي في معرض "غزو-تحرير- إعمار" من وزارة الإعلام- المتحف الوطني.
- نال شهادات تقدير ودروع تكريمية عن أعماله التشكيلية.



العدد 454 مايو 2008

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلس، قطر: 8 ريالات،
دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً
أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العدلية -
الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 -
هاتف الرابطة: 2510602/2518282 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

حمد عبد المحسن الحمد

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:
- 1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
 - 2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
 - 3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
 - 4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
 - 5 - المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.





Al Bayan

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(454) May 2008**

Editor in chief

Hamad Abdulmohsen Al Hamad

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,

Al Bayan Journal

P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait

Code: 73251 - Fax: 2510603

Tel.: (Journel) 2518286 - 2518282 - 2510602

كلمة البيان

عالم المعرفة ٠٠ لماذا ؟ حمد الحمد ٤

دراسات

بلاغة العدول إلى تقديم المفعول في القرآن الكريم..... محمد ياسر زعزور ٦

قراءات

أسلوبية طالب الرفاعي في "ظل الشمس" د. سمر روجي الفيصل ١٨

لغة ميسر العثمان تسرح بك في الخيال..... عبد الرحمن الجميعان ٣٢

قليلاً ٠٠ وشهقة! قراءة في رواية هبة بو خمسين..... سعد الياسري ٤٢

ذاكرة الإبداع

فاضل خلف ٠٠ "على ضفاف القلب" محمد بسام سرميني ٥٢

مقالات

الكويت القديمة ملكت وجدان الفايز كاملة سالم العياد ٦٤

عبدالله العلوي يمزح في بيانه السياسي..... عبدالله العيسى ٦٨

وجوه ثقافية

عقيل عيدان: المطلوب ٠٠ هو الحوار..... عدنان فرزات ٧٨

معرض

مستويات تكوين الممثل وإعداده د. محمد حميدي ٨٤

تضايًا ثقافية

مراجعة لمفاهيم خاطئة في تراثنا العربي..... مجدي محمد شمس الدين ٩٢

شعر

سقوط وردة..... د. سالم عباس خداده ١٠٠

استنداز الرُمان..... سعيد شوارب ١٠٢

حكاية عباس بن فرناس العراقي حسين القاصد ١٠٤

قصة

عندما تتشرق الفراشات..... جميلة سيد علي ١٠٦

لو ينطق البحر عواطف الزين ١١٤

دنس البفص تهاني فجر الشمري ١٢٠

الجائزة الكبرى أحمد خيرى ١٢٤

رابطة الأدباء في عيون الصحافة..... ١٢٦

جائزة أبو القاسم الشابي ٠٠ التأليف المسرحي..... ١٣٦

بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"



عالم المعرفة .. لماذا

بقلم: حمد الحمد

”إن ما يطبع من نسخ لعدد واحد من مجلة ”عالم المعرفة“ يتجاوز الـ ٤٣ ألف نسخة، فتخيلوا مقدار الخسارة التي تتحملها الدولة كل عام من أجل تثقيف الأمة العربية“

إن تلك الجملة لم أقم بصياغتها إنما كتبها الكاتب حمد العنزي في جريدة ”الجريدة“، ورغم أنه تساءل عن حجم خسارة الدولة إلا أنه أيضاً أشاد بجودة تلك الإصدارات وأهميتها.

أنا شخصياً أعترف أن إصدارات عالم المعرفة وغيرها هي إصدارات كويتية إلا أن المضمون كتب من قبل متقفين من خارج الكويت، ولكن هذا لا ضير فيه لأن الثقافة ليس لها وطن ولا جنسية إنما هي عالمية المنشأ والانتشار.

إصدار عالم المعرفة وغيره ينتشر في الوطن العربي كانتشار النار في الهشيم وهذا مؤشر جيد أن يكون هناك قارئ لتلك المواد الجادة، ودليل ذلك أن في عالمنا العربي هناك قراء ولكن ما يعيق القراءة هو ارتفاع أسعار الكتب الجادة والقيمة لهذا تباع إصدارات المجلس الوطني بأسعار زهيدة.

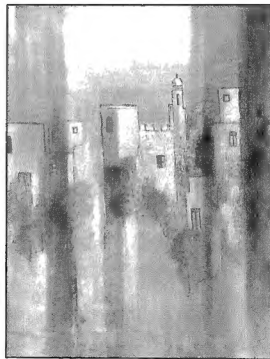
أنا شخصياً من المهتمين بتلك الإصدارات وأخالف زميلنا الكاتب حمد العنزي في رؤيته بأن ما يصرف على هذه الكتب هو خسارة للدولة، وأني أؤكد بأن دعم الثقافة ليس خسارة طالما يتلقف هذه الكتب أي إنسان عربي.

أيضاً الكويت لها إسهامات عديدة في جميع المجالات لكافة دول العالم،

منها إسهامات صحية وعمرانية وبنية تحتية وخيرية سواء عبر الصندوق الكويتي للتنمية أو غيره، لهذا لا يمنع أن ندعم الثقافة وهذه رسالة هامة تقدمها الكويت ولا تطلب حمداً ولا شكوراً.

يلفت انتباهي أمر لا أتوقعه فعندما ألتقي بمواطن عربي وخاصة المثقفين فهؤلاء الذين ألتقي بهم دائماً يربطون اسم الكويت بإصدار عالم المعرفة أو مجلة العربي أو عالم الفكر وهذا أمر طيب.

دعم الثقافة واجب ولهذا نأمل استمرار سياسة الدولة في دعم الثقافة لأن المردود قد يكون غير ظاهر إلا أنه هام وضروري.



بلاغة العدول إلى تقديم المفعول في القرآن الكريم

بقلم: محمد ياسر زعور
(الكويت)

تتفرد اللغة العربية بين لغات العالم - فيما نعلم - بأنها تُعبّر عن المعنى المراد من خلال نظم مفرداتها وتراكيبها، إلى جانب تعبيرها من خلال الدلالات الوضعية للمفردات. فسواها من اللغات تخضع لنظام مُعيّن في ترتيب عناصر الجملة، بحيث لا تتجاوز، وإن تجاوزته أحياناً، لا يكون لهذا التجاوز أي مدلول إضافي لمعنى المفردات.

أمّا في العربية فالأمر على العكس تماماً؛ ذلك أنّ نظام تشكّل المفردات في العربية خاضع للمعنى المراد، إذ ينظمها المتكلم بما يتناسب والغرض المعنوي الذي يريد. فإذا قلت مثلاً: "أقرأت الكتاب"، فأنت هنا تسأل عن حدث القراءة. أما إذا قلت: "أَلْكَاتِبَ قرأت" فأنت تسأل، في هذه الحال عن المقروء، ولا تسأل عن القراءة، إذ القراءة مُسلّمٌ بحدوثها.

هذه الثّقانة في التقديم والتأخير نلاحظها في القرآن الكريم على نحو مطّرد؛ فالبيان العالي يبيّن لنا، حينما يُعدّل عن النظام المعتاد للوحدات الدلالية في الجملة القرآنية، يُعدّ المعنوي لدلالة النظم بما يتناسب مع الأحوال والسياقات، وهذا يُمثّل وجهاً من وجوه إعجازه.

ولهذه الثّقانة أنواع في الكلام العربي؛ إذ نجد تقديم المسند إليه، وتقديم المسند، وتقديم المفعولات، ومنها المفعول به، الذي سنحاول أن نجمع، في هذا الفصل، أغلب أغراض تقديمه في القرآن الكريم، إذ الأصل أن يؤخّر المفعول عن الفعل والفاعل، ولكن الأمر قد يُعكس، فيتقدّم لمقاصد بلاغية يستدعيها

المقام والمعنى المراد.

ومن هذه المقاصد

أولاً - الاهتمام بالمفعول

يُعَدُّ الاهتمامُ بالمفعول أَصْلَ هذا الباب من التقديم، وتتفرَّع عنه المقاصد الأخرى.

ونقصد بالاهتمام: أن يُقَدِّمَ المفعول متى كان محورَ فائدة الخبر، والأهمُّ بياناً في سياق الكلام.

على أنَّ الاهتمام يكون لأمرين:

- اهتمام بالمفعول فحسب.

- اهتمام بالمفعول والتشويق إلى الفاعل.

فأمَّا الأول فيكون إذا اعتُبر أنَّ تقديم الفاعل ليس مُهمًّا، أثناء الإخبار، كتقديم المفعول؛ إذ هو معلوم من السياق. ومن ذلك:

١- قوله تعالى: (يَمْ كُتِّمَ شُهَدَاءُ إِذْ حَضَرَ يَعْقُوبَ الْمَوْتَ إِذْ قَالَ لِبَنِيهِ مَاذَا تَعْبُدُونَ مِنْ بَعْدِي قَالُوا نَعْبُدُ إِلَهَكَ وَإِلَهَ آبَائِكَ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ ...) (البقرة ١٣٣).

فإنَّ في الآية مواجهة حادة لليهود، ودليلاً على بطلان زعمهم أنَّ يعقوب

- عليه السلام.. مات على اليهودية، ووصَّى بها نبيه. ولما يعقوب - عليه

السلام - من مكانة في هذا الخبر، فقد قُدِّمَ على الفاعل (الموت). وقد

نصَّ كلٌّ من أبي حيان، وأبي السعود على أنَّ تقديم المفعول هنا للاعتناء والاهتمام به (١).

٢- قوله تعالى: (إِنْ يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرْحٌ مِثْلُهُ) (آل عمران ١٤٠).

نزلت هذه الآية إيَّان غزوة أحدٍ تخاطب المؤمنين، وتواسيهم، وتحثهم على إيقاظ الهمم قائلة: "إن نالوا منكم يوم أحد فقد نلتهم منهم قبَّله، يوم بدر، ثم لم يُضعف ذلك قلوبهم ولم يثبطهم عن معاودتكم بالقتال، فأنتم أحق بأن لا تضعفوا؛ فإنكم ترجون من الله ما لا يرجون" (٢).

والشاهد تقديم المفعول (القوم) على الفاعل (قَرَحٌ)؛ لأنَّ المفعول أهمُّ بياناً من الفاعل؛ إذ هو معلوم من السياق، فكان جديراً أن يُقَدِّمَ ما هو أغنى من غيره في سياق الكلام.

١- قوله تعالى: (تَلَفَّحَ وَجُوهَهُمُ النَّارُ وَهُمْ فِيهَا كَالْحِجُونَ) (المؤمنون ١٠٤).

تصوَّر الآية الكريمة هولاً ما يُصيب الكافرين من عذاب، يكاد يرتجف القلب هلعاً بمجرد أن يتصوره. وقد ساعد في بيان هذه الصورة المخيفة "تخصيص الوجوه بالذكر؛ لأنها أشرف الأعضاء، فبيان حالها أزرعني المعاصي المؤدية إلى النار، وهو السرُّ في تقديمها على الفاعل" (١) إذ قُدِّمَ المفعول؛ لأهميته المعنوية في رسم تلك الصورة المخيفة الزاجرة.

٢- قوله تعالى: (وَأَنْفَقُوا مِمَّا رَزَقْنَاكَ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ فَيَقُولَ رَبِّ لَوْلَا أَخَّرْتَنِي إِلَى أَجَلٍ قَرِيبٍ فَأَصْدُقْ وَأَكُنْ مِنَ الصَّالِحِينَ) (المنافقون ١٠).

فقد قُدِّمَ المفعول (أحدكم) على الفاعل (الموت)؛ لأنَّ المفعول هو الأهمُّ في سياق الكلام، إذ الموت مُسلمٌ بحدوثه، على أنَّ هذا التقديم يذكر الإنسان بأمر ذي بَالٍ في حياته، يتأساه ويغفل عنه في أحيان كثيرة، قائلاً: "إن الموت يمكن

أن يقع في آية لحظة، على أي شخص كان، وقد يكون أنت”.

والأمثلة في صدد ذلك كثيرة في أي الذي الحكيم، وقد أشرنا إلى بعض مواقعها في الحاشية (٢).

أمّا الثاني، الذي يكون للاهتمام بالمفعول والتشويق إلى الفاعل، فيكون إذا كان ذكر المفعول أهم في السياق، والفاعل مجهولاً تماماً عند المتلقي.

من ذلك قوله تعالى: (ودخل معه السجن فتيان) (يوسف ٢٦)، وقوله تعالى: (سيُصيب الذين أَجْرُمُوا صَغَارٌ عند الله، وبِعَذَابٍ شديدٍ بما كانوا يَمْكُرُونَ) (الأنعام ١٢٤)، وقوله تعالى: (وأخذ الذين ظلموا الصبيحة، فأصبحوا في دارهم جاثمين) (هود ٦٧)، وقوله تعالى: (ويَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ) (الحاقة ١٧).

ولعله أمكننا من خلال هذه الأمثلة أن ندرك دقة هذا النظم المِعْجَز، الذي ترنو إليه العيون حائرة من جمالياته وبلاغته.

ثانياً - إنكار وجود المفعول به:

ذكرنا سابقاً أن النظم البياني يتشكل وفقاً لاعتبارات المعاني، التي يريدها المتكلم، ومن هذه الاعتبارات الإنكار والتعجب، الذي من وسائله تقديم المفعول، ولا سيما بعد همزة الاستفهام. فهمة الاستفهام الإنكاري تُسلط على الفعل إن كان محط الإنكار، وتُسلط على المفعول إن كان كذلك.

هذا النمط، في تقديم المفعول بعد همزة الاستفهام الإنكاري، مُطَرِّد في

القرآن الكريم. ومن أمثلة ذلك:

١- قوله تعالى: (قل أَغَيَّرَ الله أَتَّخِذُ ولياً فاطر السموات والأرض) (الأنعام ١٤).

الآية رسالة إلى البشرية جمعاء، تُزيل بالبرهان العلمي القاطع كل أوهام الشرك والولاء لغير الله. وقد صُدِّرت بتقديم المفعول مع الاستفهام الإنكاري لبيان محتوى الرسالة، إذ الأصل الوضعي للتركيب: ”أأَتَّخِذُ غَيْرَ الله ولياً“، بتأخير المفعولين عن الفعل، وقد خُوِّلَفَ هذا الأصل في الآية الكريمة؛ فقدم المفعول الأول (غير الله) على عامله، لبيان أن محط الإنكار هو اتخاذ غير الله ولياً، وليس اتخاذ الولي مُطلقاً. وقد أفاد ذلك كل من الزمخشري وأبي حيان وأبي السعود (١).

يقول أبو حيان: ”لما تقدّم أنّه تعالى اخترع السموات والأرض، وأنّه مالك لما تضمّنه المكان والزمان، أمر نبيّه - صلى الله عليه وسلم - أن يقول لهم ذلك على سبيل التوبيخ لهم؛ أي من هذه صفائِه هو الذي يَتَّخِذُ ولياً وناصراً ومُعِيناً، لا الآلهة التي لكم إذ هي لا تتفّع ولا تضر...“ ودخلت همزة الاستفهام على الاسم دون الفعل لأن الإنكار في اتخاذ غير الله ولياً، لا في اتخاذ الولي“ (٢).

٢- قوله تعالى: (أَغَيَّرَ دين الله يبعثون وله أسلم من في السموات والأرض طوعاً وكرهاً وإليه يُرجعون) (آل عمران ٨٣).

هذا الاستفهام جاء في أعقاب ما أُشير إليه من قبل من محاولات التتصل من دين الله، فقبل هذه الآية

ثالثاً - إفادة مطلق التعميم:

نقصد بالتعميم: تعميم حكم الفعل على جميع أفراد المفعول على الإطلاق، دون استثناء قد يُتوهم. فأحياناً يُقدّم المفعول في الجملة العربية لا لفائدة إخبار وقوع الفعل على المفعول فحسب، بل للإخبار بأن وقوع الفعل يشمل جميع أفراد المفعول كلها، على كثرتها. واختلافها. وذلك إذا كان المفعول كلمة (كل) التي تفيد الاستغراق.

وهناك أمثلة عديدة في أي القرآن لهذا اللون البلاغي العالي البيان. ومن ذلك:

١- قوله تعالى: (إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ) (القمر ٤٩).

الشاهد تقديم المفعول (كل) في النظم على الفعل (خلقناه)، وقد جاء لبيان المعنى المراد تاماً واضحاً، إذ لم يُقل: "إِنَّا خَلَقْنَا كُلَّ شَيْءٍ بِقَدَرٍ"، لأنَّ محور فائدة الخبر في الآية التعميم المطلق لكل شيء، كائن ما كان، بالخلق الملتبس بقدر معين اقتضته الحكمة التي عليها يدور أمر التكوين، لا الإخبار بخلق كل شيء بقدر فحسب. وهذا فارق لطيف ودقيق يخفى على كثير من الناس.

والآية حُجّة على مذهب المعتزلة الذين يزعمون "أن الله لا يخلق أفعال الناس، وإنما هم الذين يخلقون أعمالهم، وأنهم من أجل ذلك يثابون أو يعاقبون" (١). وأورد هذه الآية الإمام أحمد بن المنير الإسكندري، في كتابه الانتصاف الذي ألقه رداً على صاحب الكشاف، ذليلاً على بطلان زعم المعتزلة.

فقد كان قياس ما مهّد النحاة اختيار

الكريمة حكم عام على كل من يُعرض عن هدي الله ورسوله (فمن تولى بعد ذلك فأولئك هم الفاسقون) ثم جاء الاستقهام: (أفغير دين الله يبغون) (١).

والشاهد تقديم المفعول (غير) على فعله (يبغون) لأنه مدار الإنكار. يقول أبو السعود: (أفغير دين الله يبغون) عطف على مقدر، أي: أتولون فيبغون غير دين الله، وتقديم المفعول لأنه المقصود إنكاره... (وله أسلم من في السموات والأرض) جملة حالية مُفيدة لوكادة الإنكار (٢).

٢- قوله تعالى: (قُلْ أَغَيَّرَ اللَّهُ أَبْنِي رُبّاً وَهُوَ رَبُّ كُلِّ شَيْءٍ...) (الأنعام ١٦٤).

الآية الكريمة تُبين استحالة أن يبتغي غير الله ربّاً مَنْ يملك العقل والمنطق العلمي؛ لأنَّ ما عدا الله مَرَبُوبٌ له ومحتاج إليه، فكيف يتخذ المربوب مربوباً مثله رباً له !!!

ونلاحظ تقديم المفعول (غير الله) على فعله (أبغى) لأنه محط إنكار أن يكون (٣). والأمثلة على تقديم المفعول لهذا المقام عديدة في أي القرآن الكريم (٤).

استناداً إلى ما تقدّم نقول: إنَّ المفعول المسبوق بأداة الاستقهام الإنكاري يُقدّم على فعله، إذا كان مدار الإنكار أن يوجد المفعول، وليس الفعل؛ فالقاعدة المطردة عند البلاغيين أنَّ الذي يلي أداة الاستقهام هو المسؤول عنه في الاستقهام الحقيقي، والمنكر في الاستقهام الإنكاري.

فتقديم المفعول، إذا كان كلمة (كل) التي تفيد الاستغراق، يكون لفائدة تعميم الحكم على جميع أفراد المفعول، دون استثناء قد يتوهم.

وقد وجدنا ذلك مُطَرِّدًا في القرآن الكريم، كقوله تعالى: (وكل شيء فصلناه تفصيلًا) (الإسراء ١٢)، وقوله تعالى: (وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه) (الإسراء ١٣)، وقوله تعالى: (كلا ضربنا له الأمثال وكلا تبرنا تتبيرا) (الفرقان ٣٩)، وقوله تعالى: (وكلا فضلنا على العالمين) (الأنعام ٨٦) (٢).

رابعاً - إفادة التخصيص:

التخصيص: هو قَصْرُ شيءٍ على آخر، لا يتعداه إلى غيره.
والمشهور عند علماء البيان أنَّ المفعول يُقَدَّم - غالباً - لإفادة الاختصاص.
ورأى البحث أنَّ الاختصاص أو التخصيص يأتي على ثلاثة أوجه:

١ - قصر الفعل على الفاعل:

وذلك حين يُقَدَّم المفعول على الفاعل في الجملة المصدرية بـ «إنما» فيُفيد ذلك التقديم قصر حكم الفعل على الفاعل.

وهناك ثلاثة أمثلة في القرآن الكريم:

١- قوله تعالى: ﴿... إنما يخشى الله من عباده العلماء...﴾ (فاطر ٢٨).

من خصائص «إنما» في التركيب أنَّ الذي تَوَخَّرَه يكون موطن القصر والاختصاص. فنظم الآية الكريمة قَدَّم

رفع (كل)، لكن لم يقرأ بها واحد من السبعة، وإنما عدل عن الرفع إجماعاً لعمد لطيف يُعين اختيار النصب. وهو أنه لو رُفِعَ لوقعت الجملة التي هي (خلقناه) صفةً لشيء، وُرفِعَ قوله (بقدر) خبراً عن كل شيء المقيد بالصفة، ويحصل الكلام على تقدير: «إنَّا كل شيء مخلوق لنا بقدر»، فنفهم أنَّ مخلوقاً ما يُضَافُ إلى غير الله تعالى ليس مخلوقاً بقدر. وعلى النصب يُفيد الكلام عموم نسبة كل مخلوق إلى الله تعالى، وهكذا فقد جاء إجماع القراء على قراءة النصب حُجَّةً على المعتزلة ذوي قاعدة تقسيم المخلوقات إلى مخلوق الله، ومخلوق لغير الله» (٢).

٢- قوله تعالى: (إنَّا نحن نُخَيِّمُ الموتى ونكتب ما قدموا وآثارهم وكل شيء أحصيناه في إمام مبين) (يس ١٢).
في الآية تقديم المفعول (كل) على الفعل (أحصيناه)، إذ لم يُقَلَّ: «وأحصينا كل شيء»؛ لبيان شمول الإحصاء جميع الأشياء دون استثناء.

وقد قرأ الجمهور (كل) بالنصب (١)، وذلك يؤيد أن قوله تعالى (وكل شيء أحصيناه في إمام مبين) لم يأت للإخبار بالإحصاء فحسب، بل للإخبار بشمول الإحصاء كل شيء.

وجاء في تفسير أبي السعود: «(وكل شيء) كائناً ما كان (أحصيناه في إمام مبين) أصل عظيم الشأن مظهر لجميع الأشياء مما كان وما سيكون» (٢).

وواضح أنَّ أبا السعود أراد في قوله: «كائناً ما كان» تعميم حكم الفعل على جميع أفراد المفعول، على الإطلاق.

المفعول (لفظ الجلالة) على الفاعل (العلماء) ليُفيد قصر استمرارية خشية الله على العلماء، دون غيرهم.

فالفعل (يخشى) فعل مضارع يُصور استمرارية خشية العلماء لله سبحانه وتعالى، في كل الظروف، وفي أشد المحن، على أن تلك المكانة الراقية لا يمكن أن تكون إلا للعلماء.

فتقديم المفعول هنا ينبهنا على أن العلم هو أساس الرقيّ الإيماني، وجعلنا نمتلك المقياس، الذي نحقق به وضوح الأفكار، وطمأنينة النفس.

٢- قوله تعالى: ﴿ إِنَّمَا يَغْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلَّا اللَّهَ ۖ ﴾ (التوبة ١٨).

لتقديم المفعول (مساجد الله) على الفاعل (مَنْ آمَنَ ...) غرضان:

الأول: مراعاة نسق الآية ؛ ففي الفاعل تعدد، ولو قُدِّمَ لفات تجاوب أطراف الكلام.

الثاني: قصر حكم الفعل على الفاعل؛ د فعمارة المساجد المستمرة، سواء أكان ذلك بالتشييد والبناء أم بالصلاة وذكر الله سبحانه وتعالى، لا يمكن أن تصدر إلا من مؤمن، وفي الحديث: "إذا رأيتم الرجل يعتاد المساجد فاشهدوا له بالإيمان؛ لأن الله تعالى يقول: ﴿ إِنَّمَا يَغْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ۖ ﴾ (١).

فالرسول -صلى الله عليه وسلم- يؤكّد أن المؤمن، وحده، الذي يحظى بربّية استمرار عمارة مساجد الله بالصلاة والعبادة.

٢- قوله تعالى: (إِنَّمَا يَفْتَرِي الْكَذِبَ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْكَاذِبُونَ) (النمل ١٠٥).

الآية بتقديم المفعول (الكذب) على الفاعل (الذين...) تقرّر أنه لا يمكن أن يصدر افتراء الكذب إلا من الكافرين الذين لا يؤمنون بآيات الله، إذ المؤمن مُحال أن يكذب. كما أن الآية الكريمة جاءت ردا لقول الكافرين لرسول الله - صلى الله عليه وسلم: (إنما أنت مُفتَر) (النمل ١٠١)، ولبيان أنهم هم المفترون (٢)

فتقديم المفعول كان محور الرّد عليهم في أنهم المختصون بالكذب؛ لأنهم يُخفون صدق آيات الله في نفوسهم. وهكذا فإنّ لتقديم المفعول تأثيراً كبيراً في بيان المعنى المراد، ولا سيما في البيان العالي.

ب - قصر الفعل على المفعول:

لارب في أن تقديم المفعول على الفعل يكون لفاية بيانية يستدعيها عمود الخبر، وأحيانا تكون هذه الفاية بيان اختصاص حكم الفعل بالمفعول المذكور فحسب.

ولذلك أمثلة عديدة في أي الذكر الحكيم، نذكر منها:

١- قوله تعالى: (إِنَّا كَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِين) (الفاتحة ٥).

أفادت هذه الآية الكريمة توحيد الله تعالى في العبادة، وتوحيده في الاستعانة والاستمداد منه، وذلك بتقديم المفعول (إِيَّاكَ) الذي يفيد القصر والاختصاص، والمعنى: "و

تقديم ما حقّه التأخير، وتقديم المفعول هنا من أمثلة ذلك؛ إذ قدّم على فعله لبيان قصر الفعل على المفعول.

فالآية الكريمة تُخبر بأن النبي صلى الله عليه وسلم - لا يمكن أن يعبد إلا الله، وللدلالة على ذلك قدّم المعبود على فعل العبادة.

ج - قصر المفعول الثاني على الأول:

يُقدّم النظم القرآني المفعول الثاني على الأول، إذا كان أصلهما مبتدأ وخبراً، لغرض قصر حكم الثاني على الأول. ومن ذلك:

١- قوله تعالى: (لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عداوةً لِلَّذِينَ آمَنُوا الْيَهُودَ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُمْ مودةً لِلَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصَارَى ...) (المائدة ٨٢).

أفاد تقديم المفعول الثاني (أشدّ الناس) على الأول (اليهود وما عطف عليه) وكذلك تقديم المفعول الثاني (أقربهم) على الأول (الذين قالوا إِنَّا نَصَارَى)، قَصَرَ اليهود والذين أشركوا على أنهم أشدّ الناس عداوةً للمؤمنين، وقصر من كان على النصرانية، الصافية من أيّ شرك، على أنهم أقرب الناس مودةً للمؤمنين. (١).

٢- قوله تعالى: (أَرَأَيْتَ مَنْ اتَّخَذَ إِلَهُهُ هَوَاهُ أَفَأَنْتَ تَكُونُ عَلَيْهِ وَكِيلًا) (الفرقان ٤٣).

التقديم في هذه الآية الكريمة يكشف عن حقيقة خفية في أغوار النفس الإنسانيّة؛ فقد بين تقديم المفعول الثاني (إلهه) على الأول (هواه) أنك، إن

نُعبدك، وحدك، ولا نعبدُ أحداً غيرك، ونستمع بك وحدك، ولا نستمع بأحد غيرك، وذلك هو لبّ الدين، ومحور أركان الإيمان والإسلام. (١)

ومثل ذلك التقديم في قوله تعالى: (بلِإِيَّاهُ تَدْعُونَ ...) (الأنعام ٤١)، وفي قوله تعالى: (.. وَقَالَ شُرَكَائُهُمْ مَا كُنْتُمْ إِيلَٰهًا تَتَدْعُونَ) (يونس ٢٨) وفي قوله تعالى: (وَاشْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ) (النحل ١١٤).

٢- قوله تعالى: (يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ أَرْضِي وَاسِعَةً فَإِيَّايَ فَاعْبُدُونِ) (الملكوت ٥٦)

الآية الكريمة خطابٌ للمؤمنين، الذين لا يتمكون من إقامة شعائر دينهم في وطنهم، كما ينبغي، بل مانعة من جهة الكفرة، وإرشادٌ لهم إلى الهجرة حيث يتسنى لهم ذلك.

”فالفاء في قوله تعالى: (فَإِيَّايَ فَاعْبُدُونِ) جواب شرط محذوف؛ إذ المعنى: إن أرضي واسعة، إن لم تخلصوا العبادة لي في أرض فأخلصوها في غيرها، ثم حُذِفَ الشرط، وعُوِضَ عنه تقديم المفعول، مع إفادة تقديمه معنى الاختصاص والإخلاص“ (٢)

ومثل ذلك التقديم في قوله تعالى: (... فَإِيَّايَ فَارْهَبُونِ) (النحل ٥١). ويدخل في نفس الباب التقديم في قوله تعالى: (... وَإِيَّايَ فَاتَّقُونِ) (البقرة ٤١)، إذ لا ينبغي للإنسان أن يَرْهَبَ ويتَّقِيَ إلا الله سبحانه وتعالى.

٣- قوله تعالى: (قُلِ اللَّهُ أَعْبَدُ مُخْلِصًا لَهُ دِينِي) (الزمر ١٤).

من أدوات القصر عند علماء البلاغة

(١٤٠).

وقد ذكرنا قبل أن تقديم المفعول (القوم) في هذه الآية إنما جاء لأنه الأهم بيانا، ويمكن أن يكون تقديمه أيضاً لمراعاة نسق الآية ؛ إذ لو قيل: "فقد مس قرح مثل القوم" لذهب تلاؤم مفردات الآية، وغدا التركيب غير مترابط، النسج، فضلاً عن كونه آخر عمود الخبر عن المتلقي.

ونخلص من هذا كله إلى أن مراعاة نسق الآية غاية معنوية ولفظية في آن معا؛ فهي تقيد وضوح الفكرة لدى المتلقي، كما تعطي التركيب متانة وقوة.

سادساً - مراعاة نظم الآيات:

من تقانات أسلوب البيان العالي تلك التّقانة البيانيّة الموسيقية المطردة، ولا سيما في الآيات التي تدور حول موضوع واحد، حيث تأتي هذه التقانة لفرض معنوي وموسيقى في آن معا .

ونقصد بالمعنوي: إفادة غاية بيانية عالية المستوى، إذ المحافظة على إيقاع الآيات تُشعر القارئ بأن الآيات ما تزال تدور حول عمود الكلام نفسه.

ونقصد بالموسيقى: موسيقياً نَظْم الآيات، المشكلة من تكرار وحدات دلالية تتقابل مع ما قبلها في الوزن والإيقاع.

ولهذه التقانة وسائل عديدة، منها تقديم المفعول. مثال ذلك قوله تعالى: (وآية لهم الليل نسلخ منه النهار فإذا هم مظلمون. والشَّمْسُ تجري مستقر لها ذلك تقدير العزيز العليم. والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون

بحث عن سبب اتّخاذ أيّ إله من دون الله، ستجد سبب ذلك سيطرة الهوى على النفس البشرية فحسب.

ونخلص إلى القول: إن تقديم المفعول أحيانا يكون لإفادة التخصيص؛ إذ ينقل الجذب من معنى عام مطلق إلى معنى خاص مقيد. فإنما أن يُخصّص الفاعل المذكور بالفعل، إذا صُدّرت الجملة به (إنما).

وإما أن يُخصّص وقوع الفعل على المفعول المذكور فحسب.

وإما أن يُخصّص المفعول الثاني بالأول.

خامساً - مراعاة نسق الآية:

نقصد بالنسق: حسن التركيب وتلاؤم كلماته، وترتيبها ضمن الآية الواحدة بما يناسب وضوح المعنى مع متانة العبارة.

وقد يُقدّم المفعول على الفاعل، إذا كان في الفاعل تعدد، مراعاة لنسق الآية. وقد أفدنا ذلك من الإمام أبي السعد، الذي عبّر عنه بـ "تجاوب أطراف الكلام" أثناء تفسيره لقوله تعالى (وإذا حضر القسمة أولو القربى واليتامى والمساكين فازروهم منه ...) (النساء ٨) يقول: "... وإنما قدّمت القسمة مع كونها مفعولاً به؛ لأنها المبحوث عنها، ولأنّ في الفاعل تعدداً فلو روعي الترتيب يفوت تجاوب أطراف الكلام" (١).

ويدخل في هذا الباب تقديم المفعول في قوله تعالى: " إن يَمَنّكم قرحٌ فقد مسّ القوم قرحٌ مثله..." (آل عمران

(القديم) (يس ٣٧-٣٩) .

فتقديم المفعول في قوله تعالى: (والقمر قدرناه منازل) من باب مراعاة نظم الآيات؛ إذ جاء أولاً (اسم + فعل) (الليل نسلخ منه النهار) ثم كان، كذلك، (الشمس تجري)، فاهتضى حسن النظم أن يقال: (والقمر قدرناه) ليكون الجميع على نسق واحد في النظم، ولبيان أن جميع هذه الأمور تتدرج تحت موضوع واحد ؛ وهو ذكر آيات الله في الأفاق (١) .

ومثل ذلك قوله تعالى: (فاما اليتيم فلا تقهر . وأما السائل فلا تنهر) (الضحى ٩-١٠)، وقوله تعالى: (يا أيها المدثر . قم فأنذر، وربك فكبر . وثباتك فطهر . والرجز فأهجر) (المدثر ٥-١)، فتقديم المفعول في هذه الآيات للمحافظة على إيقاع الآيات ذات الموضوع الواحد .

سابعاً - مراعاة فواصل الآيات:

الفاصلة: كلمة تقع في آخر الآية، كقافية الشعر وقريئة السجع، لكنها تتميز عنهما بأنها تتبع المعنى دائماً، على عكس ما يكون في الشعر والسجع (٢) .

والفاصلة قانون مطرد في نظم القرآن الكريم، يُحافظ عليه أحياناً؛ يمدول النظم القرآني إلى تقديم ما حقه التأخير، وأحياناً يكون المفعول به؛ إذ يكون في التأخير إخلال بالتناسب بين الآيات، فيقدم المفعول لمشكلة فواصل الآيات بشكل عام، ولموافقة آخرها بشكل خاص .

ومن ذلك في أي الذكر الحكيم:

١- قوله تعالى: (فأوجس في نفسه

خيفة موسى) (طه ٦٧) .

فإنه لو أُخِّر (في نفسه) والمفعول (خيفة) عن الفاعل (موسى)؛ لفأت تناسب الفواصل؛ لأن قبل هذه الآية قوله تعالى: (يخيّل إليه من سحرهم أنها تسعى)، وي بعدها قوله تعالى: (أنك أنت الأعلى) (١)

٢ - قوله تعالى: (ولقد جاء آل فرعون النذر) (القمر ٤١) .

عدد آيات سورة القمر خمس وخمسون آية، تنتهي كل فواصلها بحرف الراء، وحفاظاً على ذلك الجرس الموسيقي المطرد في السورة الكريمة، بتكرار الفاصلة المنتهية بحرف الراء قديم المفعول (آل فرعون)، وأخر الفاعل (النذر) .

٣- قوله تعالى: (فلما جاء آل لوط المرسلون) (الحجر ٦١) .

قدم المفعول (آل لوط) على الفاعل (المرسلون) لموافقة فواصل الآيات السابقة واللاحقة المنتهية بحرف النون في سورة الحجر .

٤- قوله تعالى: (إن لله لا يظلم الناس شيئاً ولكن الناس أنفسهم يظلمون) (يونس ٤٤) .

وقوله تعالى: (... وما ظلمناهم ولكن كانوا أنفسهم يظلمون) (النحل ١١٨) .

تقديم المفعول (أنفسهم) على الفعل (يظلمون) في كلتا الآيتين جاء لغرضين:

الأول: الاهتمام بالمفعول؛ إذ هو مدار الخبر وعموده .

الثاني: مراعاة توافق الفواصل المنتهية بحرف النون في كلتا السورتين الكريمتين (٢)

٥- قوله تعالى: (قُتِلَ الْإِنْسَانُ مَا اكْفَرَ. مِنْ أَيِّ شَيْءٍ خَلَقَهُ. مِنْ نَظْفَةٍ خَلَقَهُ فَقَتَّرَهُ. ثُمَّ السَّبِيلَ يَسْرَهُ. ثُمَّ أَمَاتَهُ فَأَقْبَرَهُ. ثُمَّ إِذَا شَاءَ أَنشَرَهُ) (عبس، الآيات ١٧-٢٢).

تلك الآيات لوحة من روائع الفكر والفن، تتكلم على تاريخ ذلك الإنسان الجاهل الكافر المنكر، وهو يَسْبَحُ في محيط نِعَمِ الله، الذي لا شَطَّانَ له.

والشاهد تقديم المفعول (السبيل) على الفعل (يسره)، مع أنه يمكن أن يقال: " ثم يسر سبيله "، وذلك محافظة على الإيقاع المتردد للآيات؛ بترداد زنة الفاصلة (٢). ولولم يكن ذلك لافتتحت تلك اللوحة انسجامها، وما عاد ذلك الحسن واضحا في الذهن، وفي الصوت.

٦- قوله تعالى: (خذوه فغلوه. ثم الجحيم صلوه. ثم في سلسلة ذرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعًا فَاسْلُكُوهُ) (الحاقة ٢٠-٢٢).

الآيات حكاية لما يقوله سبحانه وتعالى يوم القيامة لخزنة النار لتعذب الكافرين بألوان العذاب المختلفة.

ونلاحظ تقديم المفعول (الجحيم) على الفعل (صلوه) لمراعاة فواصل الآيات، ولا ريب في أن النظم على هذه الصورة أحسن منه لو قيل: " خذوه فغلوه ثم صلوه الجحيم... "؛ فموسيقا الآيات التي استمرت بتوافق الفواصل ارتقت بالمعنى دلاليا إلى أعلى مراتب البيان؛ فالفاصلة في الآيات، وهي فعل أمر تحاكي حروفه الغضب والسخط الإلهي على الكافرين، مع ما يوحيه حرف الواو، وهو حرف مد طويل، من بعد زمني لا نهاية له للعذاب، يسهمان

في تصوير ذلك الموقف، الذي تشخص من رؤيته الأبصار، وَيَشِيبُ من هوله الولدان.

وصفوة القول: أن مراعاة الفواصل بتقديم المفعول تزيد من رونق النظم القرآني وجماله؛ إذ تفيض انسجاما صوتيا في النظم، ولحنا عذبا في الأذن، بالإضافة إلى دورها البياني؛ فالجرس الموسيقي يكمل المعنى الدلالي تكميلا هنيا.

ثبت المصادر والمراجع (١)

١- ابن الأثير؛ نصر الله بن محمد (ت ٦٣٧هـ): المثال السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ١٩٣٩م "جزءان".

٢- الأصفهاني؛ حسين محمد المعروف بالراغب (ت ٥٠٢هـ): المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، بلا تاريخ.

٣- البوطي، محمد سميد رمضان: الإسلام والعصر، دار الفكر، دمشق، ط. ثانية، ١٩٩٩م.

هذه مشكلاتهم، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٩م.

٤- الجرجاني، عبد القاهر (ت ٤٧١هـ): دلائل الإعجاز، تحقيق محمود أحمد شاكر، مطبعة المدني، جدة.

٥- الجندي، درويش: النظم القرآني في كشاف الزمخشري، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٩م.

٦- أبو حيان الأندلسي (ت٧٤٥هـ):
التفسير الكبير المسمى بالبحر المحيط،
طبعة السعادة القاهرة ١٣٢٨ هـ
ثمانية أجزاء .

٧- الزركشي، بدر الدين (ت٧٩٤هـ):
البرهان في علوم القرآن تحقيق
محمود أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء
الكتب العربية عيسى البابي الحلبي
وشركاه ١٩٥٨م "أربعة أجزاء" .

٨- الزمخشري، محمود بن عمر
(ت٥٢٨هـ): الكشف عن حقائق
غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في
وجوه التأويل، مطبعة الاستقامة،
القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م .

٩- أبو السعود، محمد بن محمد
العمادي (ت٩٥١هـ): تفسير أبي
السعود المسمى إرشاد العقل السليم
إلى مزايا القرآن الكريم، دار إحياء
التراث العربي، بيروت، بلا تاريخ
"سبعة أجزاء" .

١٠- سيبويه (ت١٨٠هـ): الكتاب،
المطبعة الأميرية ببولاق، مصر،
١٣١٦هـ "ثلاثة أجزاء" .

١١- السيوطي، جلال الدين (ت٩١١هـ):
الإتقان في علوم القرآن،
تحقيق محمد ديب البغا، دار ابن كثير،
دمشق، ط٣، ١٩٩٦م "جزءان" .
أسباب النزول (في هامش تفسير
الجلالين) دار الهجرة، دمشق، ط٢، ١٩٨٧م .

: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع،
دار المعرفة، بيروت، بلا تاريخ .

١٢- الشريف، عدنان: من علم الفلك
القرآني، دار العلم للملايين، بيروت،

ط٢ .

ثانية ١٩٩٣م .

١٣- الصديق، حسين: المدخل إلى
تاريخ الفكر العربي - الإسلامي،
مديرية الكتب والمطبوعات، جامعة
حلب، ١٩٩١م .

١٤- عتر، نور الدين: في تفسير القرآن
الكريم وأسلوبه المعجز، مطبعة الصباح،
ط٢، حادية عشرة، ١٩٩٦م .

١٥- الغلاييني، مصطفى: جامع
الدروس العربية، المطبعة العصرية،
صيدا، ط٢، خامسة وثلاثون، ١٩٩٨م
"ثلاثة أجزاء" .

١٦- الكفوي، أيوب بن موسى (ت١٠٩٤هـ):
الكليات (معجم في
المصطلحات والفروق اللغوية) تحقيق
عدنان درويش ومحمد المصري، وزارة
الثقافة، دمشق، ط٢، ١٩٨٢م
"خمس أجزاء" .

١٧- المطمني، عبد العظيم: التفسير
البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم،
مكتبة وهبة القاهرة، ١٩٩٩م "أربعة
أجزاء" .

١٨- نجاتي، محمد عثمان: القرآن وعلم
النفص، دار الشروق، القاهرة، ط٢،
سادسة، ١٩٩٧م .

(١) انظر: البحر المحيط: ١/ ٤٠٢،
وأبو السعود: ١/ ١٦٤ .

(٢) أبو السعود: ٢/ ٨٩ .

(١) أبو السعود: ٦/ ١٥١ .

(٢) (الأنفال ٥٠) ، (يونس ١٢)،
(إبراهيم ٥٠)، (الحج ٣٧)، (الزمر ٨)،

- (غافر: ٥٢)، (الحديد: ٢٠).
- (١) يُنظر: الكشف: ٧/٢، أبو السعود: ١١٦/٣.
- (٢) البحر المحيط: ٤/ ٨٥.
- (١) عبد العظيم المطعني، التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: ١٧٢/١.
- (٢) أبو السعود: ٥٤/٢.
- (٣) انظر: التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: ٣٥٩/١.
- (٤) مثلاً: (المائدة ٥٠)، (الأنعام ٤٠-١١٤-١٦٤)، (الأعراف ١٤٠)، (النحل: ٥٢)، (الزمر ٦٤).
- (١) انظر حمين الصديق، المدخل إلى تاريخ الفكر العربي- الإسلامي، ص ٦٦.
- (٢) الانتصاف، (في حاشية الكشف): ٣٥١/٤ (بتصرف يسير).
- (١) البحر المحيط: ٧/ ٣٢٥.
- (٢) أبو السعود: ٧/ ١٦١.
- (٣) كذلك في: (الأنعام ٨٤)، (الإسراء ٢٠)، (العنكبوت: ٤٠)، (الحديد ١٠)، (النبا ٢٩).
- (١) رواه الترمذي.
- (٢) أبو السعود: ٥/ ١٤٢.
- (١) انظر: في تفسير القرآن الكريم وأسلوبه المعجز، الدكتور نور الدين عتر، ص ٣٦.
- (٢) أبو السعود: ٧/ ٤٥.
- (١) ضربنا صفحاً عن تفصيل ذلك ؛ لكي لا تقع في التكرار، وقد ذكرناه في الفصل الأول، ص (٢٧- ٢٨).
- (١) أبو السعود: ٢/ ١٤٧.
- (١) انظر: المثل السائر: ٢/ ٤١.
- (٢) انظر: السيوطي، الإتيان في علوم القرآن: ٢/ ٩٤٠ - ٩٤٢.
- (١) اظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن: ٣/ ٢٣٤.
- (٢) انظر: أبو السعود: ٤/ ١٤٩.
- (٣) كذلك قُدِّمَ المفعول لأنَّه الأهم؛ إذ هو من مواطن الإعجاز في ولادة الإنسان، فكيفية خروجه من ذلك الطريق المتناهي في الصغر أمر عظيم، يُفصِّحُ عن قُدرة الله سبحانه وتعالى.
- (١) اعتمدنا إهمال المحققات (ابن -أبو الـ)، كما اعتمدنا كتابة أسماء الأعلام بالاسم الذي اشتهرته المؤلف.

أسلوبية طالب الرفاعي في "ظل الشمس"

بقلم: د. سمروحي الفيصل
(الإمارات العربية المتحدة)

تمهيد

إذا كان التحليل الأسلوبي لأية رواية قادراً على توضيح أسلوبية رواية محدّدة، فإن السّؤالين النّقديين اللّذين أسعى إلى الإجابة عنهما هنا هما: هل يبقى هذا الأسلوب دون تغيير، أو تبديل، إذا حلّلنا روايتين لروائي واحد؟ وهل يقودنا تحليل أسلوب هاتين الروايتين إلى القول بتوافر أسلوبية محدّدة للروائي إلى جانب أسلوبية الرواية؟ سأحاول في التحليل الأسلوبي الآتي لروايتي (ظلّ الشمس) و(رائحة البحر) الإجابة عن هذين السّؤالين النّقديين بغية تحديد أسلوبية مؤلفهما الرّوائي الكويتي طالب الرّفاعي.

أولاً- أسلوبية ظلّ الشّمس

حرص طالب الرفاعي في روايته الأولى "ظل الشمس" (١) على أن يُقدّم نموذجاً معدّلاً من نماذج أسلوب الهيمنة بأسلوب مائع، امتزج فيه الواقعيّ بالمتخيّل، والحكائيّ بالفنّي. ويمكنني القول، على سبيل التعريف ب بدايات أسلوبية الرواية عند طالب الرفاعي، إن التعبير اللغويّ عن الحكاية هو بؤرة أسلوبية الرواية عنده في (ظل الشمس). أو قل إن أسلوبه الروائي تجلّى في أثناء تعبيره عن حكاية (حلمي) مدرّس اللغة العربيّة المصريّ الذي سافر إلى الكويت ليعمل فيها وهو يحلم بالثراء الذي يُخلصه من ضائقته الماليّة، ويفتح

له باب شراء منزل يخصه زوجته وابنه بدلا من الغرفة التي يسكنها في منزل أسرته، وهربا من الشجار الدائم بين أمه وزوجه (سنية). ولكن حلمه لا يتحقق، بل تتردى أحواله حين يواجه واقع العمل في الكويت، وهو الذي أتاه بصفته عاملا اشترى (تأشيرة) دخول، ولم يأتها بصفته مدرسا.

ينتهي تردّي أحوال (حلمي)، بعد صعوبات حصوله على الإقامة، واستدانته المال من أجلها، ويقائه أشهراً دون عمل، بقبوله العمل عاملاً إدارياً مساعداً لأحد المستثمرين المصريين، ولكن هذا المستثمر يهرب برواتب العمال بعد أشهر من العمل، فلا يظفر حلمي، ولا غيره من العمال، بأية نقود. ويقوده سوء طالع، وغريته الطويلة عن زوجه، وتلاشي حلمه بجمع المال في الكويت، إلى قبوله إعطاء دروس لفتاة لعوب، يصمد في مواجهة إغراءاتها أول الأمر، ولكنه ينصاع لها، فيكشف أمره، ويودع السجن بتهمة الاعتداء والاغتصاب.

قد يكون الإطار العام لحكاية (حلمي) مألوفاً في سيرة حياة الوافدين إلى دول الخليج، ولكن طالب الرفاعي لم يكن راغباً في تقديم حكاية مألوقة. ومن ثم استخدم أسلوباً لغوياً فنياً، خلع بوساطته الحكاية من مألوفيتها وواقعيّتها الحيثيّة، وزج بها في التخيل والواقع الفني. ومن المفيد أن نشير، بإيجاز، إلى عمله في الأسلوب الفني؛ لأفرغ، بعد ذلك، إلى عمله في الأسلوب اللغوي، وهو هدف التحليل الأسلوبية لأسلوبية الرواية.

تخلّى طالب الرفاعي من السطر الأول من روايته (ظل الشمس) عن النسق الزمني الصاعد الذي يُقدّم الحكاية من بدايتها إلى نهايتها، دون تقديم أو تأخير في الحوادث. كما تخلّى عن النسق الزمني الهابط الذي يبدأ يعرض الحكاية من نهايتها ثم يرجع إلى بدايتها وذروتها ليوضح الحوادث التي قادت إلى نهايتها.

١- الأسلوب الفني

تخلّى طالب الرفاعي من السطر الأول من روايته (ظل الشمس) عن النسق الزمني الصاعد الذي يُقدّم الحكاية من بدايتها إلى نهايتها، دون تقديم أو تأخير في الحوادث. كما تخلّى عن النسق الزمني الهابط الذي يبدأ يعرض الحكاية من نهايتها ثم يرجع إلى بدايتها وذروتها ليوضح الحوادث التي قادت إلى نهايتها. لقد تخلّى طالب الرفاعي في (ظل الشمس) عن النسقين الزمنيين الصاعد الهابط، وراح يستعمل النسق الزمني المتداخل، وهو أكثر الأنماط الزمنيّة تعقيداً وصعوبة. فبدأ روايته بحلمي وهو مسافر في الطائرة إلى الكويت. ولكن هذه البداية هي الحاضر الروائي وليست بداية الحكاية؛ لأن هناك تاريخاً في سيرة حلمي قاد إلى هذا الحاضر الروائي. والمألوف في هذه الحال الروائية أن يرجع الروائي من هذا الحاضر إلى بداية الحكاية ليعلل الحاضر فنياً. ولكن طالب الرفاعي لم يلجأ إلى هذه الحال الروائية المألوفة،

إن استعمال أسماء الشخصيات قبل ظهورها في الحوادث الروائية لا يخرج، من الناحية الفنية، عن التنبؤ الروائي الذي يُعلل بالاستتغراف، أو الاستباق، وهو تقنية زمنية تُخبر صراحةً أو ضمناً عن حوادث وأحوال وأعمال سيحدثها السرد الروائي في وقت لاحق.

لوحة مجملة لسنوات زواجه السابقة، وهي سنوات لم يشعر فيها بالسعادة، ثم فعل الشيء نفسه، فترك اللوحة المجملة، ورجع من جديد إلى حاضر الطائفة. وهكذا كان تقدمه في حاضر الرواية مقترناً باسترجاع طرف من ماضي (حلمي) البعيد أو القريب، دون ترتيب، بل بتداخل سردي يحفز ذاكرة المتلقي إلى اليقظة؛ لتتمكن من الإلمام بالحوادث ووعيها، بغية ترتيبها والفوز بمتعتها الفنية وهو يطالع آخر خيوط حوادث الحكاية الروائية حين يُقاد حلمي إلى السجن خمسة عشر عاماً.

٢- الأسلوب اللغوي

سبق القول، في بداية التحليل، إن طالب الرفاعي قدم نموذجاً معدلاً من نماذج أساليب الهيمنة. ويمكنني القول هنا إن مرادي بالنموذج المعدل هو توافر أساليب أخرى داخل الأسلوب المهيمن الواحد المسيطر، بحيث أصبح الأسلوب اللغوي لرواية (ظل الشمس) أقل تفرّداً، وأكثر إيهاماً بالتعددية الأسلوبية، وأشدّ اتحاداً بالأسلوب الفني. ومن المفيد توضيح ذلك؛ لأنه

بل لجأ، بواسطة النمق الزمني المتداخل، إلى أسلوب الاسترجاع المتداخل بالحاضر. وزاد هذا الأسلوب تعقيداً باصطناعه مبدأ اللوحات بدلاً من مبدأ السرد المتصل. فقد رجع، بعد حاضر وجود حلمي على متن الطائرة، إلى الليلة السابقة على ركوبه الطائرة؛ ليُقدّم لوحة وداعه وزوجه (سنية)، ثم لوحة بداية زواجه منها وخلافتها مع أمه، وبين اللوحتين زمن روائي طويل، هو أربع سنوات ونصف السنة. أي أن طالب الرفاعي لم يرجع من حاضر وجود حلمي على الطائرة إلى اللوحة الخاصّة ببداية زواجه، وهي اللوحة التي تمثل بداية الحكاية الروائية، ولكنه رجع أولاً إلى لوحة تمثل الزمن القريب من الحاضر الروائي، ثم غادرها إلى اللوحة التي تمثل بداية الحكاية، في نوع من القفز الزمني الاسترجاعي الذي يُخلخل اتصال حلقات السرد، تبعاً لرجوعه إلى زمن ماضٍ بعيد. وسيلأحظ المتلقي أن الروائي رجع ثانية إلى حاضر وجود حلمي على متن الطائرة، انطلاقاً من لوحة بداية الحكاية، في نوع آخر من القفز الزمني من بداية الحكاية إلى حاضر الرواية، ومدة هذا القفز، كما سبق القول، أربع سنوات ونصف السنة.

لقد قفنا في الحاضر الروائي بعد عودة السارد إليه لما اختلف الأمر، إذ إن حلمي أضاف إلى الحاضر الذي عرضه في بداية الرواية استعداد الطائرة للإقلاع، وطلوسه إلى جوار (عوض) صديقه وابن جاره، وإلى جوار رجل آخر ناداه باسمه دون أن تكون بينهما معرفة سابقة، ثم ترك هذا الحاضر، كما فعل أول مرة، إلى

دليل على التفرد الأسلوبى لطالب الرفاعي في هذه الرواية، فضلاً عن أنه نموذج آخر جديد يُرسخ فرضيتي النقدية القائلة إن أسلوب الهمينة ليس أسلوباً واحداً في الرواية العربية، بل هو أسلوب يتصف بالتعدد والتنوع والفنى اللغوي.

ذلك أن رواية (ظل الشمس) بُنيت انطلاقاً من شخصية (حلمي) المحورية التي تُقدّم للمتلقى حكاية سفرها إلى الكويت للعمل فيها. وهذا يعني، على المستوى الفني، أن الحكاية مسرودة من وجهة نظر (حلمي)؛ لأن السارد ممثل، حل في شخصية حلمي، فأصبحت الشخصية سارداً ممثلاً مقيداً، لا يعرف غير ما تعرفه الشخصية، وما تراه، وما تشعر به. ويعني أيضاً، على المستوى الأسلوبى، أننا أمام أسلوب واحد، هو أسلوب حلمي السارد لحكاية سفره إلى الكويت، وقد لاحظنا، في أثناء الحديث عن الأسلوب الفني، أن السارد انطلق من حاضر وجوده على متن الطائرة إلى ماض قريب من هذا الحاضر، أو بعيد عنه؛ ليسترجع لوحات تحيط بجوانب حياته الماضية، وهو يتقدم في الحاضر ليمرض واقع عمله في الكويت. وقد واکب الأسلوب اللغوي الحاضر والاسترجاع معاً؛ لأنه المسؤول عن التعبير عنهما. فإذا حللنا هذا الأسلوب لاحظنا أن مستواه اللغوي استند، في الغالب الأعم، إلى المفردات ذات المعاني الحقيقية. ولهذا السبب جاءت حكاية (حلمي) واضحة لا أثر فيها للغموض، فصيحة لا تشويهاً شائبة لولا الهنات التي وفدت إليها من الأغلاط المطبعية والأغلاط اللغوية الشائعة:

فمن الأغلاط المطبعية كتابية: (اضطراب) (٢) بهمة قطع بدلاً من همزة الوصل، وعدم حذف ألف (ما) الاستفهامية بعد دخول حرف الجر عليها (فيما تفكر؟) (٣) بدلاً من (فيم تفكر؟). ومثل ذلك: تخرّجت من الجامعة (٤)، ما أن (٥) ... (٦).

ومن الأغلاط الشائعة: تربينا سوياً (٧) بدلاً من (معاً)، وأعود لقريتي (٨) بدلاً من (أعود إلى قريتي)، ومديونا (٩) بدلاً من (مديناً)، وأحتر (١٠) بدلاً من (أحار)، ويمثابة الموافقة (١١) بدلاً من (من قبيل الموافقة)، وخيل لي (١٢) بدلاً من (إليّ)، وتعودت على الاستدانة (١٣) بدلاً من (تعودت الاستدانة)، وأثناء الكلام (١٤) بدلاً من (في أثناء الكلام) ... (١٥). يُضاف إلى ذلك استعمال بعض الكلمات العامية، من نحو: بلاش (١٦)، كلام قاضي (١٧)، همة (١٨)، بدلة (١٩)، تسكيرها (٢٠)، يا ضلالي (٢١)، تمرط (٢٢)، يبرطم (٢٣)، أو المترجمة حرفياً، من نحو: بابيات (٢٤)، أو استعمال النطق العامي لبعض الجموع، من نحو: الحوائط (٢٥)، عوائل (٢٦) ...

بيد أن الاستعمالات السابقة للمفردات والأغلاط لم تكن كثيرة بحيث تطفئ على الاستعمال الفصيح الذي نهض بمفردات الحكاية، وجعلها واضحة محدّدة. قلّ مثل ذلك بالنسبة إلى التراكيب. فهي فصيحة، تنقيد بسنن العربية في بناء الجملة، مباشرة لا اهتمام كبير فيها بالمجاز. بل أن التراكيب المجازية القليلة المتفرقة في النص زادت المعاني عمقاً وإيحاءً،

اسم الروائي طالب الرفاعي، وقراءتها في الطائفة مجموعة القصصية (أبو عجاج طلال عمرك)، وكتابتها على ورقة صغيرة عزمها على تأليف رواية هي الرواية التي يقرأها المتلقي بعنوان (ظل الشمس)، وتقديهما المساعدة لحلمي في عمله، ونصيحتهما له، عندما تتأزم أموره، بالعودة إلى مصر، وتبرعها له دون مقابل ببطاقة طائرة تعيده إلى مصر، وانتقالها من شخصية مهندس يملك شركة مقاولات باسم المجموعة القصصية (شركة أبو عجاج)، إلى كاتب في مخفر الشرطة، فسائق للسيارة التي قادت حلمي إلى السجن. وإذا كان اختيار اسم الشخصية (طالب الرفاعي)، وشركتها (شركة أبو عجاج)، وجملها الحوارية مع حلمي، عملاً لفؤاد صرّفاً، فإن نقلها من الواقع الحقيقي إلى الواقع الفني عمل فني صرف، ولكنه عمل يجاوز التخيل المؤلف الذي عهدناه حين ينقل الروائي الأسماء الحقيقية للمدن والأحياء والأحداث والشخصيات التاريخية من الواقع إلى الرواية. فنحن هنا في مواجهة تخيل جديد، هو التخيل اللامعقول الذي يجعل مؤلف الرواية شخصية روائية، ويذكر عملاً قصصياً مطبوعاً له (أبو عجاج طلال عمرك) (٤٣)، وآخر قيد التأليف، هو رواية (ظل الشمس). وهذا التخيل اللامعقول لا يتمتع في الرواية بالثبات، بل يتمتع بسمة التنبؤ. فالشخصيات التي اقترحها الشخصية لروايتها المفترضة (ظل الشمس)، هي: حلمي، نعمة، المهندس رجائي، منال (٤٤)، وهي شخصيات ينتمي بعضها إلى ماضي الحكاية

وخصوصاً التراكيب الاستعارية التي أفصحنا عن إفادة أسلوب طالب الرفاعي من التراث البلاغي العربي، سواء أكانت هذه التراكيب الاستعارية غير مألوفة من نحو قوله: ابتعدت تخطو بزعلها (٢٧)، لطح الانزعاج وجهها (٢٨)، يسجنني ضيق المقعد (٢٩)، تفتح عليّ لسانها وشكواها ويكاءها (٣٠)، ركبتي فكرة المجيء (٣١)، أم كانت شبه مألوفة من نحو قوله: يحفر الحزن وجهه (٣٢)، أشعلني سؤاله (٣٣)، صفمني بنظيرته (٣٤)، لفها الكدر والهم (٣٥)، جئن الخبر نظرتها (٣٦)، خلطت الدهشة وجهها (٣٧)، نشبت نظرتها في عيني (٣٨)، يطل الموز من عيونهم (٣٩)، هاضمت بي غريتي (٤٠). ولا عبارة، في هذا السياق الواضح الدقيق في دلالاته، الموحى بتراكيبه الاستعارية، بذلك العدد الضئيل من الأغلاط المطبعية (٤١)، أو بالاستعمال النادر للأمثال الشعبية (٤٢)، فهذه الاستعمالات القليلة لا توحى بأيّة سمة أسلوبية.

غير أن هناك شيئاً لافتاً للنظر في التراكيب، يجسد المزج بين الأسلوبين اللغوي والفني، هو لجوء الروائي إلى ابتداء شخصية لا علاقة لها بحكاية (حلمي) السابقة على ركوبه الطائرة المسافرة إلى الكويت، ولكنها تبدأ لتتصق به في الطائرة لتصبح جزءاً من حكايته اللاحقة في الكويت. إذ تجلس هذه الشخصية إلى جانبه في الطائرة، وترافقه في رحلته التمسّة إلى الكويت، وتبقى معه إلى آخر سطر في الرواية. وليس اللافت للنظر هو ابتداء هذه الشخصية، بل اللافت للنظر هو منحنها

الروائية ولا علاقة له بحاضرها ومستقبلها (نعمة)، وينتمي بعضها الآخر إلى مستقبل الحكاية ولا علاقة له بماضيتها وحاضرها (رجائي، منال)، وتبقى شخصية (حلمي) وحدها ممتدة من ماضي الحكاية إلى حاضرها، وأساسية في مستقبلها. والمهم في هذه الشخصيات التنبؤ بوجودها في مستقبل الحكاية الروائية. إذ إن الحوادث اللاحقة على ركوب الطائرة تكشف عن أن المهندس رجائي هو الذي هرب بأموال العمّال الذين يعملون لديه، وكان ذلك سبباً في التردّي الأخير لحلمي. وتكشف الحوادث نفسها عن أن (منال) هي الطالبة التي أغرت (حلمي)، وقاده الانصياع لإغرائها إلى اتهامه باغتصابها والحكم عليه بالسجن خمسة عشر عاماً.

إن استعمال أسماء الشخصيات قبل ظهورها في الحوادث الروائية لا يخرج، من الناحية الفنية، عن التنبؤ الروائي الذي يُعمّل بالاستشراف، أو الاستباق، وهو تقنية زمنية تُخبر صراحةً أو ضمناً عن حوادث وأقوال وأعمال سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق (٤٥). والاستعمال نفسه، من الناحية اللغوية الدلالية، اختياراً لمفردات وتراكيب لغوية غادرت الوضوح والمباشرة، ودخلت اللامعقول؛ لتحقيق موازنة بين صوتين: صوت الشخصية المصرية الحاملة بالكويت ذات الاسم المعبر عن هذا الحلم (حلمي)، وصوت الشخصية الكويتية العارفة بالكويت ذات الاسم المستمد من الواقع الحقيقي للكويت، الدالّ على المستوى التخيلي للرواية على الضمير الروائي. فطالب

الرفاعي، الضمير الروائي، يعرف حافظ حلمي إلى القدوم إلى الكويت، ويعرف علاقته بمنال، وهي العلاقة التي لا يعرفها غير حلمي ومنال. ولهذا السبب رُحّب به في الطائرة في هيئة العارف وأسلوبه: (صافحني كما لو كان يعرفني. لا أذكر. ربما ضفط يدي بحرارة) (٤٦)، وأهدى إليه مجموعته القصصية، وقُدّم له بطاقته وأرقام هواتفه في البيت والعمل، قائلاً له: (ساكون سعيداً بسماع صوتك) (٤٧). ولم يكف بذلك، بل يسّر له عقبة موافقة شركة (أبو عجاج للتجارة العامة والمقاولات) على إصدار البطاقة المدنية. وحين هرب المهندس رجائي برواتب العمّال عرض عليه بطاقة طائرة ليعود إلى مصر. أي أن الضمير الروائي الكويتي رُحّب بحلمي؛ لأنه يعرف معاناة المصريين الاقتصادية، ويسّر له سُبُل العمل، ولكنه حين أخطأ كان القلم الذي سجّل عقوبته. وهناك موازنة أخرى ذات طبيعة لغوية، هي الجملة التي قالها أبو حلمي: (لن تجني شيئاً من الكويت)، وهي جملة رُدّها حلمي في الرواية غير مرّة في نوع من الضمير المصري الذي يدرك صعوبات الاغتراب، ولكن تكرارها ربّخ شكلاً آخر من الاستباق الزمني الذي تحقّق لاحقاً في خواتيم الرواية.

أخلص من ذلك كلّ إلى أن أسلوب (ظل الشمس) ينمّ على أن أسلوبية طالب الرفاعي في هذه الرواية تتسم بالحرص على المفردات والتراكيب الحقيقية التي تصوغ حكاية، بحيث تبدو صلة الأدبيّ باللغويّ فيها متوازنة، لا يطنف طرف منها على آخر. وإذا

إن استعمال أسماء الشخصيات قبل ظهورها في الحوادث الروائية لا يخرج، من الناحية الفنية، عن التنبؤ الروائي الذي يُعمّل بالاستشراف، أو الاستباق، وهو تقنية زمنية تُخبر صراحةً أو ضمناً عن حوادث وأقوال وأعمال سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق (٤٥). والاستعمال نفسه، من الناحية اللغوية الدلالية، اختياراً لمفردات وتراكيب لغوية غادرت الوضوح والمباشرة، ودخلت اللامعقول؛ لتحقيق موازنة بين صوتين: صوت الشخصية المصرية الحاملة بالكويت ذات الاسم المعبر عن هذا الحلم (حلمي)، وصوت الشخصية الكويتية العارفة بالكويت ذات الاسم المستمد من الواقع الحقيقي للكويت، الدالّ على المستوى التخيلي للرواية على الضمير الروائي. فطالب

وَيُفَكِّكُ الحِكَايَةَ الرَّوَايِيَّةَ تَفْكِكًا لُغَوِيًّا. وَلَسَوْفَ أَعْمِدُ إِلَى تَحْلِيلِ الْبِنَاءِ وَالْأَسْلُوبِ فِي (رَائِحَةِ الْبَحْرِ)؛ لِأَوْضَحِ الْإِخْتِلَافَ وَالْإِتِّتِلَافَ وَالتَّفَرُّدَ فِي آنٍ مَعًا.

١- البناء الفني

رَائِحَةُ الْبَحْرِ رَوَايَةٌ مَاتَعَةٌ، تُشَدُّ الْمُتَلَقِّي إِلَيْهَا كُلَّمَا أَوْغَلَ فِي الْقِرَاءَةِ، وَتَزِيدُ جَاذِبِيَّتَهَا حِينَ يَنْتَهِي الْفَصْلُ الْأَوَّلُ الْخَاصُّ بِحَمْدٍ، وَيَبْدَأُ الْفَصْلُ الثَّانِي الْخَاصُّ بِسَارَةٍ، وَتَرْتَقِعُ نِسْبَةُ تَوَثُّرِهَا الدَّرَامِي حِينَ يَرْجِعُ الْفَصْلُ الثَّلَاثُ إِلَى حَمْدٍ، وَيَبْقَى هَذَا الْفَصْلُ مَحَافِظًا عَلَى تَوَثُّرِهِ إِلَى الصَّفْحَةِ الْأَخِيرَةِ مِنَ الرَوَايَةِ. وَلَا أَشْكُ فِي أَنَّ الْمُتَعَةَ الرَّوَايِيَّةَ نَائِبَةً مِنَ الْبِنَاءِ الْفَنِيِّ لِهَذِهِ الرَوَايَةِ وَمِنْ أَسْلُوبِ التَّعْبِيرِ عَنْ هَذَا الْبِنَاءِ. وَهَذَا الْإِتِّتَادُ بَيْنَ الْبِنَاءِ الْفَنِيِّ وَأَسْلُوبِ التَّعْبِيرِ هُوَ الدَّلِيلُ عَلَى أَنَّ اللَّعِبَةَ الْفَنِيَّةَ الْمُنَاتَعَةَ فِي هَذِهِ الرَوَايَةِ انْطَلَقَتْ مِنْ بِنَاءٍ وَاحِدٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ وَلَمْ يَتَبَدَّلْ طَوَالَ الرَوَايَةِ، وَمِنْ أَسْلُوبِ تَعْبِيرٍ وَاحِدٍ عَنْ هَذَا الْبِنَاءِ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَوَالَ الْفُصُولِ الثَّلَاثَةِ. أَمَّا ظَاهِرُ الرَوَايَةِ الْمُنَاتَعِ فَيُوهِمُ الْمُتَلَقِّي بِإِخْتِلَافِ الْفَصْلَيْنِ الْخَاصَّيْنِ بِحَمْدٍ (الْأَوَّلُ وَالثَّلَاثُ) عَنِ الْفَصْلِ الْخَاصِّ بِسَارَةٍ (الثَّانِي)، وَيَنْتِجُ عَنْ وَهْمِ الْإِخْتِلَافِ اعْتِقَادُ الْمُتَلَقِّي بِأَنَّهُ أَمَامَ تَعْدِيدِيَّةٍ أَسْلُوبِيَّةٍ، نَجَحَ طَالِبُ الرِّفَاعِي فِي تَوْفِيرِهَا فِي رَوَايَتِهِ، وَاسْتَطَاعَ بِوَسَاطَتِهَا شُدَّ الْمُتَلَقِّي إِلَى النَّصِّ، وَحَزَنَهُ إِلَى مُتَابَعَةِ قِرَاءَتِهِ حَتَّى السُّطْرِ الْأَخِيرِ مِنَ الرَوَايَةِ.

ذَلِكَ أَنَّ الْفَصْلَ الْأَوَّلَ مِنَ الرَوَايَةِ نَهَضَ اسْتِنَادًا إِلَى ثَبَاتِ الْمَكَانِ وَالْحَاضِرِ،

اِكْتَفَيْتُ بِالْأَسْلُوبِ اللَّفْظِيِّ وَحَدَّهُ قَلْتُ إِنَّ أَسْلُوبِيَّةَ طَالِبِ الرِّفَاعِي فِي (ظِلِّ الشَّمْسِ) تَمْتَازُ، فَضْلًا عَمَّا سَبَقَتْ الْإِشَارَةُ إِلَيْهِ، بِاسْتِعْمَالِ تَرَائِيكِبٍ مُجَازِيَّةٍ تُضْفِي عَمَقًا عَلَى الْمَعْنَانِي، وَتَوْضُفِي تَرَائِيكِبٍ وَاحِدٍ وَتَكَرَّرَهُ لِلإِيحَاءِ بِالْمُصِيرِ الرَّوَايِيِّ، وَمَزَجَ الْحَقِيقِيَّ بِالرَّوَايِيِّ لِإِضْفَاءِ اللَّامَعْقُولِيَّةِ عَلَى الْخُطَابِ الرَّوَايِيِّ.

ثَانِيًا- أَسْلُوبِيَّةُ رَائِحَةِ الْبَحْرِ

يِلَاحِظُ الْمُحَلِّلُ الْأَسْلُوبِيَّ، دُونَ عَنَاءٍ، إِخْتِلَافَ رَوَايَةِ (رَائِحَةِ الْبَحْرِ) (٤٨) عَنْ رَوَايَةِ (ظِلِّ الشَّمْسِ). وَلَكِنَّ هَذَا الْإِخْتِلَافَ لَا يَصِلُ إِلَى حُدُودِ التَّبَايُنِ الْأَسْلُوبِيِّ بَيْنَ الْإِروَايَتَيْنِ، وَلَا التَّفَرُّدِ الْأَسْلُوبِيِّ لِكُلِّ مَنَّهُمَا؛ لِأَنَّ هُنَاكَ سِمَاتٍ أَسْلُوبِيَّةً مُؤْتَلَفَةً، لَاحِظْنَاهَا فِي (ظِلِّ الشَّمْسِ)، وَيُمْكِنُ أَنْ نَلَاظِهَا، هِيَ نَفْسُهَا، فِي (رَائِحَةِ الْبَحْرِ). فَقَدْ اسْتَمَرَّ الْأَسْلُوبُ الْفَنِيُّ فِي الْإِئْتِمَادِ عَنِ النِّسْفَيْنِ الزَّمْنِيَيْنِ الصَّاعِدِ وَالْهَابِطِ، وَالتَّعَشُّبِ بِالنِّسْقِ الزَّمْنِيِّ الْمُتَدَاخِلِ. بَلْ إِنَّ هَذَا النِّسْقَ الزَّمْنِيَّ الْمُتَدَاخِلَ اتَّضَحَ فِي (رَائِحَةِ الْبَحْرِ)، وَشَكَّلَ الْهَيْكَلَ الْأَسَاسِيَّ لِلْبِنَاءِ الْفَنِيِّ فِي فَصُولِ الرَوَايَةِ الثَّلَاثَةِ. كَمَا اسْتَمَرَّ الْأَسْلُوبُ اللَّفْظِيُّ فِي الرَوَايَتَيْنِ فِي اعْتِمَادِ أَسْلُوبِ الْهَيْمَةِ، وَاسْتِعْمَالِ الْمَفْرَدَاتِ الْحَقِيقِيَّةِ، وَعَدَمِ الْإِكْثَارِ مِنَ التَّرَائِيكِبِ الْمُجَازِيَّةِ. وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ ذَلِكَ كُلِّهِ فَإِنَّ أَسْلُوبَ رَوَايَةِ (رَائِحَةِ الْبَحْرِ) لَمْ يَبْقَ عَلَى الْهَيْئَةِ الَّتِي لَاحِظْنَاهَا فِي (ظِلِّ الشَّمْسِ)، بَلْ رَاحَ يُوهِمُ الْمُتَلَقِّي بِالتَّعْدِيدِيَّةِ الْأَسْلُوبِيَّةِ، وَيَسْتَدُ إِلَى الْوُازِمِ اللَّفْظِيَّةِ الْإِيْقَاعِيَّةِ،

وحريّة المخيلة في الاسترجاع. فالمتلقي ابتداءً من السطر الأول من الفصل الأول يعرف أن حمداً يناجي نفسه وهو جالس في منزله بعد ذهاب سارة وبقاء نوال. وسرعان ما يكشف هذا السارد الممثل بشخصية (حمد) أن سارة ستلد الليلة، وأنها تركته في الساعة الثالثة عصراً، وأن الساعة الآن (في بداية السرد) هي السادسة والنصف (٥٠)، وأنها حظرت عليه القدوم معها إلى المستشفى، ومنعته من أن يلحق بها إليها. وقد ختم السارد هذه المعارف الروائية بجملة أساسية ذات شأن في الحكاية الروائية، هي: (ستلدين طفلاً مني ليسجل باسم رجل آخر) (٥١). أما الصفحات التالية من الفصل الأول، وهي صفحات كثيرة جداً (مائة وستون صفحة تقريباً)، فتتكمل بتقديم الحكاية الروائية التي قادت إلى هذا الحاضر الروائي. بيد أن حمداً السارد الممثل لم يلجأ إلى النسق الزمني الهابط ليُقدّم ماضي الحكاية الذي سبق جلوس (حمد) في المنزل وذهاب سارة إلى المستشفى للولادة فيها، بل لجأ إلى النسق الزمني المتداخل ليعرض حوادث الحكاية دون ترتيب. ومن ثمّ تراه يعرض طرفاً من الحاضر، ثم يتركه ليسترجع طرفاً من الحكاية، ويستمرّ على هذا النحو، بحيث يتوالى الحاضر فاسترجاع طرف من الحكاية، فعودة إلى الحاضر، وهكذا... وقد جسّد طالب الرقاعي هذا التوالي من الحاضر إلى الاسترجاع، ومن الاسترجاع إلى الحاضر، استناداً إلى المعيارين البنائين الآتيين:

المعيار الأول: ثبات السارد (حمد)

في المنزل في حاضر الرواية، واعتماده لازمة لقوّة زمنيّة، هي الساعة، معياراً للتقدّم في هذا الحاضر، ابتداءً من مفادرة سارة المنزل في الساعة السادسة والنصف، وانتهاءً بالساعة الحادية عشرة والنصف (٥٢). أي أن حاضر الرواية طوّل الفصل الأول هو خمس ساعات، في حين غطى الاسترجاع زمناً جاوز ثلاث سنوات (٥٣). وهذا التباين بين زمن الحاضر وزمن سرد الحكاية، يعني، على المستوى البنائي، استعمال نسقين زمنيّين في السرد، هما النسق الزمني الصاعد الذي اعتمده السارد الممثل (حمد) وهو جالس في منزله يراقب الساعة، ويجعل تقديمها دلالة على تقدّم الحاضر. فالسارد ينظر إلى الساعة، وينصّ على توالي الزمن: (السابعة إلا خمس دقائق) (٥٤)، (السابعة ٥٥)، (السابعة وخمسة عشر دقيقة) (٥٦)، (٥٧)...). وكأنّ تقدّم الساعة هو تقدّم السرد في الحاضر باتجاه نهاية الحكاية. أما النسق الثاني فهو النسق الزمني المتداخل، وهو النسق الذي اعتمده السارد (حمد) في الاسترجاع، وترك لمخيلته فرص الانتقاء والتداخل بين حوادث الحكاية التي يسترجعها، دون ترتيب زمني لوقوعها في الماضي، ودون تقيّد بسرد كل حدث من حوادث الحكاية سرّداً متصلاً كاملاً، بل تقطيع الحدث وتقديمه في أمكنة متباينة من السرد. واللجوء إلى النسق المتداخل دليل على أن طالب الرقاعي اعتمد حريّة المخيلة بدلاً من تقييدها بالترتيب الزمني، على الرغم من أنّه لجأ إلى إيهام المتلقي باستعماله فعل

التذكّر ومشقاته في أثناء استرجاع ماضي الحكاية.

أما المعيار البنائي الثاني فهو الالتزام بعرض الحكاية من وجهة نظر السارد الممثل (حمد) وحده. والسرد، ضمن هذا المعيار البنائي، خاصّ بحمد. فهو يعرض بضمير المتكلم ما يعرفه عن نفسه وعمّا فعله في الحكاية، كما يعرض ما فعلته سارة أمامه، ولا يجاوز ذلك إلى شيء آخر. وميزة هذا المعيار قدرته على الإيحاء بتقرّد (حمد) في معرفة الحكاية، وتبديره عنها بحسب رؤيته الداخلية لها.

تحكم المعياران البنائيان السابقان ببناء الفصل الأول من (رائحة البحر)، ولكنّ المتلقي يكتشف، حين ينتقل إلى الفصل الثاني الخاصّ بسارة، أن طالب الرفاعي استعمل في هذا الفصل المعيارين البنائيين السابقين تسمييهما دون تغيير. ونتج عن عدم تغييره المعيارين البنائيين أمران فنيّان، هما:

أ- إن الفصل الثاني الخاصّ بسارة قدّمته سارة نفسها بضمير المتكلم، وعرضت فيه الحكاية الروائية نفسها من وجهة نظرها، تبعاً للجوانب التي تعرفها منها. وأتاح هذا الأمر للمتلقي معرفة وجهة نظر أخرى في الحكاية الروائية، فضلاً عن امتلاكه معارف روائية كانت سارة تعرفها وحدها، وخاصة المعارف المتعلقة بأبيها وأختها وجَدّتها وزوجها أبي عبد اللطيف. وهذا ما سمح للمنبأء الروائي بأن يصبح (بوليفونيّ)، لكل من حمد وسارة صوته الخاص في الحكاية المقدّمة في الرواية.

ب- قدّم تكرار البناء الروائي في الفصل الخاصّ بسارة شيئاً فنياً آخر لافتاً للنظر، هو حاضِر المخاض والولادة. ذلك أن الاسترجاع في هذا الفصل تكفّل بتقديم الجانب الآخر من الحكاية الروائية، في حين قدّم حاضِر هذا الفصل مخاض سارة الذي أفضى إلى ولادتها. وقد تميّز هذا الحاضِر بالجدّة والتقرّد. إذ قدّمت سارة سرداً تفصيلياً لمخاضها، عرضت فيه مراحل المخاض وآلامه ومخاوفه، واقترب الوضْع ومُضاحياته والتغيّرات الجسدية المرافقة له، ثم طبيعة الولادة ودقائقها وعلاقات سارة الولود باستعداد جسدها لإخراج الوليد، وانعكاس ذلك على موقفها من الممرضات والطبيب في أثناء ذلك كله. وهذا السرد التفصيلي للولادة دقيق مانع، لا يُقدّمه غير مُبدع، درس هذه العملية الفيزيولوجيّة الطّبيعيّة، ولاحظَ علاقتها بالموقف النفسي والجسدي للمرأة الولود. بل إن هذا السرد جديد لم تقدّمه امرأة روائية، ولم يخض غماره روائيٌّ ذكّر، ومن ثمّ تقرّد أسلوب هذا الفصل بتقديم سرد جديد لا تحيط به غير صفة (الإبداع)، ولا تكفي في الحديث عن صناعته (الجرأة) ولا (المعرفة) بمراحل الولادة وعاداتها.

لا أشك في أن الفصل الثالث من الرواية، وهو الفصل الذي رجع ثانية إلى حمد، استند إلى البناء السابق نفسه (الحاضر- الاسترجاع)، ولكنه فصل قصير ذو مهمة محدّدة، هي تقديم نهاية روائية لقضية إشكالية في المجتمع العربي. فالطفل الذي وضعته

القتل وقاءً لما قدّمه حمد وسارة لها. صحيح أن هذا الحلّ الذي قدّمه طالب الرقاعي لا يحلّ الإشكالية، وإنّ علّه السارد بطرح (نوال) من بداية الرواية، وتخبّئها ذخراً للنهاية. وصحيح أيضاً أن (جراة) طالب الرقاعي تكمن في مفارقتها بطرح الإشكالية، ولا أهمية بعد ذلك للحلّ الذي قدّمه لها، ولكنّ الصحيح أيضاً أن البناء الروائي لرائحة البحر قدّم مضموناً ماثماً بوساطة بناء فنيّ راقٍ.

٢- الأسلوب الروائي

حلّل جي بي ثورن فقرة من رواية (السيدة في البحيرة) لريموند تشاندلر (٥٨)، وخرج بنتيجة أسلوبية تفيدنا في تحليل أسلوب رائحة البحر، هي أن أكثر الكلمات تكرر في هذه الفقرة هي ضمير المتكلم وواو العطف، وأصنق وصف للرواية هو أنها ذات أسلوب تكراري (٥٩). وقد لاحظنا أن فصول (رائحة البحر) كرّرت أسلوباً بنائياً واحداً بوساطة (النسق الزمني المتداخل)، ونتج عن هذا التكرار إحياء بتقرّد كل فصل بصاحبه تبعاً للاستعمال ضمير المتكلم فيه. بيد أن القضية، هي حدود ما أرى، أكثر عمقا من التكرار الشكلي للمعايير البنائية. ذلك أن تكرار البناء يدلّ على أن الباني الكامن وراء الساردّين الممثلين (حمد وسارة) هو الروائي طالب الرقاعي. وهذا أمر بديهيّ، إذ إن الروائيّ في أية رواية هو الباني الحقيقي. ولكن هذا الأمر البديهيّ يطرح قضية إشكالية في رائحة البحر، هي التباين بين البناء الفني والأسلوب. فالبناء الفني متعدّد

سارة أخيراً ابن حمد وليس ابن أبي عبد اللطيف؛ لأن سارة انتقمت من إجبارها على الزواج من أبي عبد اللطيف الرجل الفني المجوز بالاستمرار في علاقتها بحبيبها حمد. إذ إن أبا عبد اللطيف هدّد أبا سارة بزجّه في السجن لعدم قدرته المالية على سدّاد (الشيك) الذي كتبه له بعد خسارته في أسهم (سيوق المناخ)، كما سطّا على شركته كلها، وأبقاه فقيراً مهتداً بالسجن. ثم إن أبا عبد اللطيف طلب من أبي سارة أن يزوجه سارة، فإذا وافق على ذلك أعاد له كل سنة ثلث أسهمه في شركته، وأهمّل (الشيك) الذي كتبه أبو سارة (دون رصيد). الزواج، في هذه الحال، صفقة روائية ترجمت صفقات مماثلة في الواقع، وطرحت مضموناً انتقادياً. بيد أن هذه الصفقة من منظور البناء الروائي فرضيّة إشكالية يصعب طرحها؛ لأن حلّها واجب روائي ولكنه حل غير مقبول في محيط المتلقين العرب وعاداتهم وتقاليدهم. ذلك أن الصفقة دفعت سارة إلى مراعاة حقوق قلبها بعد أدائها حقوق البتوة. إذ أنقضت أباها من السجن، وأصبحت حرة في أن تتخذ قلبها من سجن أبي عبد اللطيف. ومن ثمّ استمرّت في علاقتها بحمد، ونتج عن هذه العلاقة طفل يجب أن يُنسب إلى أبي عبد اللطيف؛ لأنه أبوه رسمياً. ولم يستطع حمد قبول هذا الأمر، ولا إعلان، فما الحلّ الروائي؟ الحلّ الذي قدّمه طالب الرقاعي هو إقدام (حمد) على قتل أبي سارة وزوجها في المستشفى، وأنهى هذا الحل بإسراع (نوال) التي أحسن إليها حمد وأواها إلى إعلان مسؤوليتها عن هذا

حمد وسارة معاً. وكان تكرار الاستطراد دليلاً على أن أسلوب عَرَضُ الفصول واحد، يُخفي وراءه أسلوبية واحدة، هي أسلوبية طالب الرفاعي الروائية.

هناك دلالات أخرى على أن أسلوب العَرَضُ واحد في الفصول الثلاثة، منها، في بناء الرواية، اللجوء إلى سرد الحكاية داخل الحكاية، والاعتماد الكبير على النجوى الذاتية، واللجوء إلى تغليب الماضي على الحاضر، وإلى النبوءة التي أحسن طالب الرفاعي تقديمها حين وظف الجدة في توفير ما يُدعى في النقد الروائي بالاستباق، وخصوصاً قولها لحمد: (حين نثر بها، شيء كبير سيحول بين فتاتك وبينك) (٦٤). وهذا ما تحقق في مستقبل الرواية، إذ حال بين سارة وحمد زواجها من أبي عبد اللطيف. وقد رافق هذه السمات البنائية عدد من السمات اللغوية في أسلوب عَرَضُ الفصول الثلاثة، دلت على توافر أسلوب واحد ليس غير، كاستعمال (الواو) بكثرة في الجمل استعمالاً خاصاً يوحي بأنها واو المعية: (خلفتني والفراغ وضجة الشارع، خاطبتني واحمرار عينيها، ابتعد ودخان سيجارته...) (٦٥). وتعددية الفعل بنفسه بدلاً من حرف الجر الملائم له: (توحنني سرها، تهجس شكوكي، أسررت نفسي، دفعت أردد، دفعت أصرخ، أنصق إطار الباب) (٦٦). والحرص على الاستعمال المجازي لبعض التراكيب: (يسبقها انتفاخ بطنها، لون الأسى حسها، تهرب مني متعتي، عادت تقصد عيني برجائها، لكزني ندمي) (٦٧). بل إن الأخطاء الشائعة تكررت دون تغيير في الفصلين الخاصين بحمد وسارة،

الأصوات (بوليفوني)، مقنع في إبعائه بتقرُّد السارد الممثل في كل فصل من الفصول الثلاثة. ولكن التكرار الذي دل عليه البناء الفني دل أيضاً على أن هناك أسلوباً واحداً تكرر في أسلوب عَرَضُ الفصول الثلاثة، ولهذا السبب أصبح التكرار سمة لغوية أسلوبية، كما كان سمة بنائية. ومن أمثلة هذا التكرار في الأسلوب تكرار اللازمة اللغوية الخاصة بالساعة: (الساعة جاوزت السادسة والنصف، الساعة إلا خمس دقائق، الساعة، الساعة وعشر دقائق، الساعة وخمس وعشرون دقيقة، ...). ومن أمثله أيضاً الاستطراد الذي اعتمده الساردان الممثلان في أثناء الانتقال من الحاضر إلى الإسترجاع، بحيث كانت كلمة أو جملة تذكر (حمداً) أو الساردة (سارة) بشيء في الماضي، فيرجع حمد إليه ويروح يُقدِّمه للمتلقي في الفصلين الخاصين به، كما ترجع سارة إليه وتروح تسرده في الفصل الخاص بها. كلمة (الخوف) (٦٠)، على سبيل التمثيل لا الحصر، التي وردت في حاضر (حمد) ذكرته بخوف سارة من الولادة؛ لأن أمها ماتت في أثناء الولادة، ولذلك راح يسرد طرفاً مما روته له سارة عن أمها. وشعور (حمد) بالصُّداق (٦١) في الحاضر ذكره بالتصدع في علاقته بأبيه، ولذلك راح يسرد طرفاً من الحكاية الروائية يتعلق بهذه العلاقة. وكلمة (الجارة) (٦٢) ذكرت سارة بابن جيرانها، فراحت تسرد قصته معهل ومحاولته مداعبتها. وهكذا كان (التذكير)، أو أحد مشتقاته (أذكر، أتذكر، تذكرت...) (٦٣)، باعاً على الاستطراد الأسلوبية في سرد

واستخدامه في تفكيك أوصال الحكاية الروائية، ثم توظيف هذا التفكيك في تجسيد أغراض أسلوبية عدة، كتقديم الحكاية منجّمة لتوفير المتعة القرائية، والاحتفاظ بالمتلقي من أول الرواية إلى آخرها، وطرح عدد من أساليب القص، كالاسترجاع والاستباق والتجوي الذاتي، للتنوع في علاقة الأسلوب اللغوي بالمتلقي، ولحفز مخيلة هذا المتلقي إلى التفكير في المضمون الروائي، والمشاركة في ابتداء حل ذاتي لإشكالياتها. ويبدو لي أن التلاؤم بين الأسلوب اللغوي والبناء الفني لم ينبع من موهبة طالب الرفاعي، ودقة استعماله السنن اللغوية العربية، وحرصه على ابتداء الجديد في التقاليد الفنية الروائية، فحسب، بل نبع في الوقت نفسه من دراسته المضمون، ومعرفته جزئياته ودقائقه، ولولا ذلك لما استطاع تقديم الفصل الماتع الخاص بولادة سارة في رواية (رائحة البحر).

إذا كان المراد بأسلوبية طالب الرفاعي هو الأمور التي قادت إليها مقارنة الأسلوب اللغوي في روايته (ظل الشمس) و(رائحة البحر)، فإنه ليس من الظن النقدي القول إن هذه الأسلوبية تتمتع بالنمو وعدم الثبات. ولعل النصوص الروائية القابلة لطالب الرفاعي تُقدّم للتحليل الأسلوبي ما يؤكد هذه النتيجة ويرسخها قليلاً أو كثيراً.

الإحالات:

١. طالب الرفاعي: ظل الشمس، سلسلة كتاب شرقيات للجميع (٥٧)،

كقول الساردَيْن: اعتدتُ على (٦٨)، ما أن (٦٩)، تعيس (٧٠)، البعض (٧١)، لوحدها (٧٢)، ... (٧٣). ولا حاجة إلى الاستمرار في تحديد السمات اللغوية التي تكرّرت في فصلي حمد وسارة، ودلت على أن أسلوب العرض واحد فيهما. ذلك أن هذه السمات تُضيف تأكيداً جديداً إلى التأكيد المستمد من التكرارات السابقة. وهو تأكيد يدل، دون أي شك لغوي، على أن الأسلوب اللغوي في (رائحة البحر) دليل على تواهر أسلوب واحد في فصول الرواية كلها. وهذا ما يمين على القول إن أسلوبية رواية (رائحة البحر) يشير إلى أن الروائي طالب الرفاعي استطاع تغيير الأساليب البنائية، ولكنه لم يغيّر أسلوبه اللغوي؛ لأن هذا الأسلوب اللغوي هو أسلوبه الذي لم يرغب في أن يُمده في الرواية.

**

هل تسمح هذه النتيجة باللجوء إلى مقارنة أسلوب (ظل الشمس) بأسلوب (رائحة البحر) لمعرفة ما إذا كانا أسلوباً واحداً أو أنهما أسلوبان مختلفان؟ أعتقد بأن المقارنة بين هاتين الروايتين ممكنة. ففي الأسلوب اللغوي في الروايتين مما اعتماد أساسي على العبارات المباشرة ذات المعاني الحقيقية، وسمي إلى الإفادة من التراث البلاغي العربي باستعمال العبارات ذات المعاني المجازية، مع نمو واضح في هذا الاستعمال في رواية (رائحة البحر). وهناك اهتمام بالتلازم بين الأسلوب اللغوي والبناء الفني، عماده التشبيك بالنسق الزمني المتداخل،

- القاهرة، ١٩٩٨
١٩. المصدر السابق، ص ٣٢
 ٢٠. المصدر السابق، ص ٦٦
 ٢١. المصدر السابق، ص ١٣٦
 ٢٢. المصدر السابق، ص ٩٨
 ٢٣. المصدر السابق، ص ٦٩
 ٢٤. المصدر السابق، ص ١٠١، ١٠٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨
 ٢٥. المصدر السابق، ص ٤٩، ١٣٧
 ٢٦. المصدر السابق، ص ٧٢
 ٢٧. المصدر السابق، ص ١٨
 ٢٨. المصدر السابق نفسه
 ٢٩. المصدر السابق، ص ١٩
 ٣٠. المصدر السابق، ص ٤٤
 ٣١. المصدر السابق، ص ٤٨
 ٣٢. المصدر السابق، ص ١٩
 ٣٣. المصدر السابق، ص ٣٣
 ٣٤. المصدر السابق، ص ٢٤
 ٣٥. المصدر السابق نفسه
 ٣٦. المصدر السابق، ص ٣١
 ٣٧. المصدر السابق نفسه
 ٣٨. المصدر السابق، ص ٣٢
 ٣٩. المصدر السابق، ص ٥٢
 ٤٠. المصدر السابق، ص ٨٦
 ٤١. من نحو: أتشوق رؤية وجه المرأة (ص ٢٧)، ليس أمامي عملاً آخر (ص ٢٨)، كانوا يحسدوني (ص ٣٧)، إن هناك دوام إضافي (ص ٩٨).
 ٤٢. ظل الشمس، ص ٨٨، ٨٩
 ٤٣. صدرت هذه المجموعة القصصية عن دار الآداب في بيروت عام ١٩٩٢
 ٤٤. ظل الشمس، ص ٤٦
 ٢. المصدر السابق، ص ١٢. وانظر أمثلة أخرى في ص ٢٣، ٢٥
 ٣. المصدر السابق، ص ١٣
 ٤. المصدر السابق، ص ١٤. انظر أيضاً ص ٣٩
 ٥. المصدر السابق، ص ٣٢. انظر أيضاً ص ٥٧، ١١٥
 ٦. من ذلك أيضاً: همستني، بمأتين، أثني عشر، فلتت مني، إيني، قبل ينام، قبل أقول، كراسي مذهية، المتصاعدة.
 ٧. ظل الشمس، ص ١٨، وانظر أيضاً ص ٦٢
 ٨. المصدر السابق نفسه
 ٩. المصدر السابق، ص ٢١
 ١٠. المصدر السابق نفسه، وانظر أمثلة أخرى في ص ٢٧، ٢٩، ٣٢، ٣٣، ٩٥
 ١١. المصدر السابق، ص ٢٧، وانظر أيضاً ص ٩٤
 ١٢. المصدر السابق، ص ٣٢
 ١٣. المصدر السابق، ص ٣٤، وانظر أيضاً ص ٧٠
 ١٤. المصدر السابق، ص ٣٧، وانظر أيضاً ص ٦١، ١٠٦
 ١٥. من ذلك أيضاً: تَمَّ عَن، فضلي، أعلن عن خوفي، أن لا أضل، لوحدها، لأول مرة، أقول أنني، رغبة البقاء، يجيب علي، حلق بي، اضطررنا للموافقة، الواسطة، خمس دنائير.
 ١٦. ظل الشمس، ص ٢١ و ٢٢
 ١٧. المصدر السابق، ص ٢٤
 ١٨. المصدر السابق، ص ٣٣

٤٥. د. سمر روجي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥، ص ٤٠٣
٤٦. ظل الشمس، ص ٢٠
٤٧. المصدر السابق، ص ٢٨
٤٨. طالب الرفاعي: رائحة البحر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ٢٠٠٢
٤٩. يعزّد حمد (المسارد) المكان بقوله: (وجدران شفتي). رائحة البحر، ص ٩
٥٠. المصدر السابق نفسه. ومن المفيد أن نلاحظ هذا التوقيت؛ لأنه أساسي في الأسلوب اللغوي.
٥١. المصدر السابق، ص ١٢
٥٢. بدأ الحاضر في آخر الفصل الأول من (رائحة البحر) بالعبارة الآتية: (الساعة تعبر فوق جسر الحادية عشرة والنصف). انظر رائحة البحر، ص ١٦٤
٥٣. ذكر المسارد هذا الزمن قرب نهايات الفصل الأول. انظر رائحة البحر، ص ١٤٨
٥٤. رائحة البحر، ص ٢٣
٥٥. المصدر السابق، ص ٢٩
٥٦. المصدر السابق، ص ٤٠
٥٧. المصدر السابق، ص ٥٠
٥٨. جي بي ثورن: القواعد التوليدية والتحليل الأسلوبي، ضمن كتاب: اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الفانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ٧٥ وما بعد
٥٩. المرجع السابق، ص ٨٢، ٨٣
٦٠. رائحة البحر، ص ٨٩
٦١. المصدر السابق، ص ١١٨
٦٢. المصدر السابق، ٢٠٢
٦٣. انظر تكرار التذكّر أو أحد مشتقاته في ص ١٥، ٢٣، ٤١، ١٨١، ٢٤٩، ٢٥٣ على سبيل التمثيل لا الحصر.
٦٤. رائحة البحر، ص ٢٧
٦٥. انظر في رائحة البحر الصفحتين الآتيتين على التوالي: ٩، ١٣
٦٦. انظر في رائحة البحر الصفحات الآتية على التوالي: ٣٠، ٣١، ٤٣، ٤٥، ٤٩، ١٩٢
٦٧. انظر في رائحة البحر الصفحات الآتية على التوالي: ٩، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، انظر أيضاً ص ١٩١، ٢٢٠، ٢٢٣، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٤٨
٦٨. في الفصل الأول، ص ١، وفي الفصل الثاني، ص ١٨٢
٦٩. في الفصل الأول، ص ٣٧، وفي الفصل الثاني، ص ٢٥٤
٧٠. في الفصل الأول، ص ٥١، وفي الفصل الثاني، ص ٢٣١
٧١. في الفصل الأول، ص ٥٩، وفي الفصل الثاني، ص ٢٥٤
٧٢. في الفصل الأول، ص ٧١، وفي الفصل الثاني، ص ٢٥٨
٧٣. انظر أمثلة أخرى في ص ٢٨، ٣٤، ١٧٦، ١٨٣، ٢٦٠

قراءات

اللغة والخيال في كتابات ميس العثمان

بقلم: عبد الرحمن الجميعان
(الكويت)



ميس العثمان

تمهيد

الأعمال الكويتية كثيرة، وتنوع أنماطها من قصة وسرد، ورواية وشعر ..

(القصة) بمفهومها العام، فن أصيل من فنون الأدب العربي قديماً وحديثاً، والقصة في الكويت بدأت تأخذ أبعادها المرجوة، ومكانتها اللائقة بها بين القصص، والنصوص العربية بوجه عام.

هذه الروايات والقصص أصبح

يكتبها الشباب الذين هم من عدة المستقبل، و الذين يجب رعايتهم وتهيتهم التهيئة المناسبة، والعناية بهم والأخذ بأيديهم لأنهم الجيل الثاني المنشود بعد جيل الرواد.

وحسب اطلاعي وقراءاتي لواقع القصة في الكويت أرى أن المستقبل لهذه

الأجيال إذا أخذت مبدأ الجد والعزيمة ولم تتراخ في الطريق، وحصلت على التشجيع الكافي، فإنها ستطلق بقوة وعزيمة وتصميم لتعيد للقصة العربية جدتها وروعها وبهاتها.

والقصاص الذين لهم مستقبل مشرق يعمدون به الحياة الأدبية إلى سابق عهدها كثر، ولكن لا تجمعهم قضية واحدة ولا يلم شعفهم هم واحد، ولا يتحركون كتلة واحدة ترسم مخططها وتضع أهدافها المرجوة لتصيبها بقوة وتسيدها، لأنهم يحدثون حدثاً جديداً في المجتمع، والقديم في أغلب أحيائه يهاجم الجديد، فإما أن يتنازل الجديد ويذوب في القديم، وإما أن يتحرك فوق القديم، لا ليلقيه بل ليكون مكملاً له، بادئاً تدشين عهد جديداً.

وهؤلاء الكتاب الجدد يجب أن تكون لهم قضية في المجتمع، يعيشون لها، ولا يعيشون خارج إطار المجتمع فيفردون خارج السرب، بل لا بد من المدافعة ومن النزال الشريف ومن المواجهة مع المجتمع لأن قضية الأدب قضية وجود، لا قضية ترف هكري تنسلى به ونخرج!

من هؤلاء الذين استمتعت بقراءة شيء لهم الكاتبة القديرة "ميس العثمان" في روايتها (غرفة السماء)، التي تتم عن ذوق أدبي رفيع ولغة رقراقة تأخذك بعيداً تسرح فيك في عالم من الخيال، وتسبح معك في بحر من اللغة الفصيحة البسيطة والمميقة.

أحسست وأنا أقرأ أنني أمام قلم رائع سيكون له مستقبل باهر في عالم الكتابة

تلتخيص الشخصيات فكان رائعاً منذ البداية، أمينة المحبة العائقة اليتيمة، التي تفقد كل شيء في لحظة، تبحث عن من يأويها عاطفياً، فتجد في ابن السقاضاتها المستودعة، الحب والهيام به حد الثمالة، فممنذ بدء حكايتها تبدو فاقدة للوالدين ثم في النهاية تفقد الحبيب والأعمام وبريرة حاضتها والمدافعة عنها، وماواها وملاذها الأخير! والأعمام الثلاثة الذين يمثلون الأسرة الكويتية المرتبطة بعضها المتعائلة تحت سقف واحد، تسيطر عليهم امرأة وتتحكم بأقدارهم!

والتأليف، إذا أحسنت تكييفه وضمنت استمراريته وتطويره، وأدخلتي الكاتبة معها في أبواب من الوصف البديع بلقنها الجميلة، ومن فرط إعجابي بهذه الرواية لم أجد نفسي إلا آتي على آخرها بجلسة واحدة!

غرفة السماء لميس العثمان

وهذه قراءة لهذه الرواية (غرفة السماء)، ولكن هل لي أن أتكم عن رواية هي تقدم نفسها للقراء بثوب زاهٍ؟

حضور مكثف

من الملاحظ أن الرجل والحزن يظللان رواية (غرفة السماء)، المرأة حتى في رواية امرأة، ويقلعها، تبدو مساحتها أكثر تحت ظل رجل!

وفي ظني أن هذا من إبداعات الكاتبة، حيث شخصت المرأة، وقد تكون اختزلتها في صراع مع الرجل أو من أجله، أو له، إلا أنها صورتها بشخصيتها المتماسكة القوية التي تعيش حياتها بكل تفاصيلها مع فقدان الرجل، وحرمانها منه، وغيابه عن ساحتها ١

تتجلى العقدة في ظني منذ الإهداء، فمن هنا والرجل يسجل حضوراً غير اعتيادي بارزاً في صلب الرواية، وهو الذي تتحرك الأحداث من حوله، بل هو الذي يحرك الأحداث أحياناً كثيرة، وعند التقديم

(كانت حياتي منذ عرفتك حجراً أملتس لم يلمسه أحد من قبلك...) (ص ١١).

الأحداث والشخص

ثم تبدأ أحداث الرواية بوصف رائع وبأسلوب سلس، للبيئة التي تعيشها البطلة (أمينة)، البيت الذي يهيمن عليه رجل (العم) ، وامرأة طاعنة بالسن الجدة (نورة)، والسوق وحرته المكتظة دائماً بالناس ٢

ثم وصف للمدينة في كلمات قلائل تظهر بوضوح الخلفية التي تتطوي عليها، (هكذا هي مدينتنا، تستغرب كل شيء...) (ص ١٤)، وهي لمحة فنية جسدت الكثير من المعاني في أحرف قليلة، وهذا استخدام باهر للغة العربية التي تختزل الأشياء الكبيرة في كلمات قلائل.

أما تشخيص الشخص فكان رائعاً منذ

كلمة عرائس، جمع عروس، وبالفعل، هناك أكثر من عروس للرجل، ثم هي من الصوف، وليست من أي فئات أخرى، والصوف للنساء، والصوف قاس، وغثنن الملمس، وهكذا الحياة، وهكذا هي قصتنا.

بل إن ظهور الرجل في الرواية قد غطى على ظهورها، بحيث ارتبطت حركتها من خلاله، هل هي جدلية الرجل والمرأة؟ أم هي الثنائية الصميمة، التي لا تكاد ترى الآخر إلا من خلاله! ...ريما!

في إهدائها الرواية تقول "ميمس" بأسلوب يشويه الحزن:

(وحدك حينما تفتيب، تترك الأشياء في حالة غيابي، وسواء كان هذا الغائب حبيباً أو أباً أو أخاً أو أي رجل، إلا أنه يبقى الرجل الذي ترى المرأة الأشياء من خلاله! هل هي التبعية؟ قد يكون ذلك، أم هو التعلق بالشخص؟ ربما! أم هو التكامل، كل ذلك جائز، ولكن الحقيقة التي ينبغي أن ندركها:أنهما مكملان لحركة الخلق والدنيا، والحقيقة التي لا ينبغي أن ننقلها أن الرجل والمرأة كلاهما عاملان في تحريك المجتمع من ركوده، وهما الدافعان له نحو الحراك السياسي والصراع الاجتماعي، هكذا تفهم الأشياء وهكذا، قد تكون، هي الحقيقة!)

مع الحضور الطاعني للرجل في رواية تكتبها امرأة إلا أنها لم تنمها في الرجل، بل كما قالت "ميمس" أنها هي الرواية!

روحه.. (٧٦).

ولكن هناك أيضاً الفقد الذي قد يكون أشد إيلاماً من الموت، فالموت لا ترتجي من ورائه عودة (وغائب الموت لا يؤوب) كما قال عبيد بن الأبرص، فغياب (سلمان) كان لوعة لا تمسى ولا توصف، ثم تتويج هذا الغياب بالغياب الأبدي له، لوعة تحسها أمينة لا تستطيع لها وصفاً!

ثم غياب (بدرة) كان شديداً جداً على أمينة المسكينة، (شعرت وحشة. ومن داخلي غادرني عصفور صغير كان عامراً بالأممل.. حتى منتصف النهار كنت لا أزال على الشاطئ، وحيدة، إلا من حرقة ظلت تنهش بأظافرها شغاف قلبي!

..كل ما بجسدي كان يبكيك جزعاً.. نزل الدمع أنهماراً من أنفي الذي قطر دماً ولوث حياد رمال الشاطئ... وفقدك!

الذي كان أشد إيلاماً من فقدي لأبوين ماراً يتهما... (٦٧-٨٦)، تصوير بليغ لدى الحزن الذي تغفل إلى شغاف قلب المسكينة، إننا نبكي معها، نبكي من تلك التعابير البديعة المحزنة التي جسدت هذا الحزن وصاغته كلمات هي الحزن والضياغ واللوعة، هل أستطيع أن أقول شيئاً؟ لا أدري!

عرالس الصوف

* الحزن يعلو قسماً وجه قلم ميس العثمان

في الروايتين (غرفة السماء، وعرائس

البداية، أمينة المحبة العاشقة اليتيمة، التي تفقد كل شيء في لحظة، تبحث عن من يأويها عاطفياً، فتجد في ابن السقا ضالتها المنشودة، الحب والهيام به حد الثمالة، فمذ بدء حكايتها تبدو فاقدة للوالدين ثم في النهاية تفقد الحبيب والأعمام و(بدرة) حاضنتها والمدافعة عنها، ومأواها وملأها الأخير!

و الأعمام الثلاثة الذين يمثلون الأسرة الكويتية المرتبطة بعضها المتعاشية تحت سقف واحد، تسيطر عليهم امرأة وتتحكم بأقدارهم!.

وبدرة الزوجة الثانية لإبراهيم، التي تخفف الآلام عن المنكبين وخاصة (أمينة)

ثم الرجل الأمست الفريب الأطوار والأعرج الباحث عن المتعة الحرام في هذا الجو المحافظ، فيخترق هذا الجو محاولاً فضح عورات الناس، مهما تستروا (ص٥١).

(فضة) المرأة الضعيفة المستسلمة، (منيرة) المرأة الملتزمة، التي لا تعرف الحب والوفاء إنما المتعة في سد رمق الجسد المتعطش، حتى لو كان الساهي هو ذلك الأشعث الأعرج!

الحزن والآلام من خلال الموت:

الموت! علامة بارزة في الرواية، الموت الذي يعني اليأس من الحياة، لوعة الجدة بموت والد أمينة، ثم لوعتها الكبرى بموت المميز (..نساء الحي تلقفن جدتي نورة التي فقدت وعيها بعد رؤية عمي مبارك والبؤس يغلف

عن أنظار النظارة وأهل البيت، ولكن الخيانة تُكشَفُ، من قبل بطله القصة أو الساردة، وهي تغمض عنها، لاعتبارات عدة، وهنا في قصتنا تبدو الخيانة مزدوجة، فهي خيانة الأقارب (الأخت)، ومن ثم خيانة الزوج... والغريب أن عنصر المفاجأة لدى القارئ يبدو في معرفة الزوجة هنا، والبهت هناك... ولكن في قصتنا، تبدو هذه المعرفة إحدى عقد النص (الرواية)، فهذه المعرفة المفاجئة، نسجت حولها الخطوط الكبيرة للرواية، هي بنيتها السردية، فلولاً هذه المعرفة المسبقة، والإغماض من قبلها، لم تكن هناك ولادة في المكان الملائم، ولم يكن هناك تحمل من الأخرى، وغيرها من أمور، فميس هنا رسمت الحدث بدقة، وبنيت عليه خيوطاً سردية وعقدة نمت حولها الأحداث بصورة قد تبدو طبيعية..

عرائس الصوف

و عرائس الصوف رواية كُتبت بحبر أنثوي خالص... وبمعاناة امرأة تعيش الهم من جميع نواحيه، وشتى أرجائه..

الغلاف

نرى في صورة الغلاف، بكرة من خيوط الصوف، ثم يبرز منها خيط واحد، كأنها تقول بأن هذه البكرة، تمثل الحياة، الحياة التي تضيق بالماء بأحداثها، ومنعرجاتها، وطرقها المتلوية، ثم هناك خيط لا بد لكل معضلة تكون، هذا الخيط، هو الذي يفتح أبواب الحلول على مصراعها..

الصوف يبدو الحزن كالح الوجه أمامها، يتجسد هذا الحزن بالفقد، والموت..

هناك فقدت الأنثى أباه وأُمها، وحبيبها بالموت، ويطرقه المختلفة على بني الإنسان..

وهنا تفقد الأنثى أمها، وأباه، وحبيبها، ولكن في صورة أخرى، هناك يموت الحبيب، فالموت حاضر في كل فصول الرواية، وشاهد على حزن طاغ..

ولكنه هنا يختلف -شيئاً ما- فالموت (الأم) ينقلب هروباً، وقد الأب ليس موتاً، بل فقد وجود وإحساس، وفقد الحبيب فقد جسد، وروح، ثم ضياع من حضن الحبيبة، وارتماؤه إلى أحضان أخرى، ومن المفارقات أن تكون الأخرى هي الأخت....!

هناك بدا اليأس واضعاً ومسيطراً، والقوة والقسوة، ثم الانحراف، وهنا تبدو القوة هي بعض مظاهرها، وأيضا الانحراف بين الحبيين، وبدا الفقد في صورة أخرى، فهو فقد معنوي لاجسي، بحيث ترى الحبيبة حبيبها ولا تستطيع اللقاء به ومحرم عليهما اللقاء..... وهذا من أشد أنواع الفقد، والغربة، والضياع، أن ترى ما تملكه أمامك، ولا تستطيع أن تقترب منه، أو تلامسه، أو حتى تمتع ناظريك فيه.

* الخيانة عنصر حاضر في الروايتين فالخيانة هناك كانت من زوج العم الغائب، وهي تمثل الخيانة الزوجية بأشبع صورها، مع ساقى الماء وغيره، وهي خيانة داخل بيت الزوجية، بعيداً

عناوين الفصول

١- شبائك مفتوح المصدر ٩-٢٤:

ودلالته تكمن في النضج الأنثوي، والافتتاح لإطلاع القارئ على مضمون الرواية من خلال الشبائك، لا بل الإطالة على عالم مليء بالغرائب..

ثم هناك التقاليد التي تصنع الشبائيك لحجز ما وراءها...

وفي هذا الفصل رسمت الكاتبة الخطوط العريضة للرواية بعمق تام، وفشرت أرضية جيدة للقارئ. وتركزت الشبائك مفتوحة ليطل القارئ من خلاله على شخصيات هذا العمل..

٢- ثرثرة ودخان ٢٥-٣١:

هي ثرثرة فعلاً، ونار بلا دخان، والثرثرة الكلام غير النافع ولا المفيد، والدخان هو مادة مضرّة سوداء لا فائدة منها.. وهو فعلاً هنا، فهناك هذيان وشعوذة عوجة، وتمعجب وتسأول غزوى، ولكن دون معرفة بالتفاصيل الدقيقة لما يدور خلفهما...

٣- نذر الخريف ٣٢-٤٥:

هنا تبدأ الكاتبة بالمعارة التالية:
(لم تزرنا لفترة، ولمست صراعاً بأجواء البيت.... هالخریف جاء مبكراً...) من هنا تتطلق الكاتبة لتسرد شيئاً من الماضي، والذكريات، بسردي ارتجاعي، يردك إلى ماضٍ مع غزوى، وحملها، وتلك -لا شك- تقنية ليست بالسهلة، تبدأ بحاضر، ثم تردك للماضي ثم تردت إلى الحاضر.

٤- عرائس الصوف ٤٦-٥٧:

العنوان: عرائس الصوف، هو عنوان بعيد جداً في الرواية، وهذا ينبغي أن يكون، لأن الرواية يجب أن لا تكون مباشرة خاصة في عنوانها، ولكن لا بد من دليل في العنوان يرمز إلى الحدث...

عرائس الصوف، تعملها البنات في وقت فراغهن، أو تتخذها لهن مهنة، هذه العرائس، لا تستوي بكلمة كن فيكون، بل لا بد من وقت تتسج حوله الخيوط، ومن ثم تتكون العروسة كما هي، وهي -العرائس- قد وجدت في القصة، لكن ليس لها أي أثر مباشر في الحدث،

فكلمة عرائس، جمع عروس، وبالفعل، هناك أكثر من عروس للرجل، ثم هي من الصوف، وليست من أي قماش آخر، والصوف للشتاء، والصوف قاس، وخشن للملمس، وهكذا الحياة، وهكذا هي قصتها.

والعرائس لعب البنات، وهي هنا المقصودة، فالقصة قصة بنتين، تحاك الأحداث حوليهما، كما تحاك عروسة البنت من الصوف، وما خيوط العروسة، إلا خيوط الحياة من حولهما

وعرائس الصوف التي كن يعملنها فوق السطح هي التي فتحت الباب على مصراعيه لحب دفين، حب ابن العم ((نذر)).. (تقول دليلا لمرؤنة ((مرؤنة)) سنكون لبعضنا الليلة سنصنع العرائس من بكرات الصوف سنعاود شقاوة السطح، لنرى ما يمكن أن نفعل أكثر)) ١

وهذا الفصل يتم الحديث فيه حول:

١- مروانة:

هي البنت البيضاء، التي فقدت أبويها في ساعة مبكرة من عمرها، عرجاء، تمثل جانباً من المجتمع، تجد خط الشخصية، الضعف، والتواري، والخوف، يمضي معك حتى نهاية القصة، وهي مع ذلك تحب، وتعشق، ثم تقترب الإنثم.... الرجل العرجاء، والبياض الناصع، نقاض يحملها هذا الجسد الأنثوي، لم تؤثر العاهة في شيء بالنسبة لها، إلا ما كان ظاهراً أمام الناس، أي خارج إطار الحقيقة، أما في حقيقتها، فهي شكل آخر، فهي تستدر عطف الآخرين، ولكنها أيضاً تقترب إنمّا كأنها تقترب لذاتها، لتجر العار على المجتمع، وعلى أبويها....

٢- دليلة: البنت السمراء، الأخت الأقل جمالاً الأكثر فتنة، الأسرع نضجاً، التي رأت أمها وترت في كفها، تحب أختها مروانة، وتعطف عليها، تعشق زوجها، وتكتم أسراراً تورقها، لا يعرفها أحد، تتظاهر بخلاف ما تبطن... كم تحمل من آلام وهموم، لتسعد أختها والآخرين، تتبين خطوطها مع الاستمرار في فك خطوط الشخصية من خلال الرواية..

٣- نذر: ابن العم الذي جاء على حين فترة طويلة من موت الأطفال الذكور، ليسود أمه غزوى شيخه، وليحمل تناقضات في شخصيته، حتى مروانة (الحبيبة) لم تعرف أن تحل لغز (فأنا اليتيمة، أفاًجاً بأن هناك على الضفة الأخرى من الحي، إنسان) هكذا والصواب إنساناً، يحمل دمي يعيشني حد التهور، ومع ذلك تزوج بأخرى... ٢١،

معاناتها من الحمل، وحديثها لأختها وللحارس سهراب!

٥- احتراق السكر ٥٣-٩٤

هنا الحديث عن المخاض والولادة، والخوف من كشف السر، وإصابة نذر

٦- إيماءات بعيدة ٩٤-١٠٦

هو الفصل الأخير، الذي شرحت فيه الكاتبة ما حدث وكيف انتهت القصة بقاء الأحياء لو هنا في هذا الفصل تفككت الخيوط المشبكة رويداً رويداً، وظهرت للعيان، وتجلت عملية النسج والغزل لعرائس الصوف بشكل واضح! وفي هذا الفصل الأخير، كانت هناك لمحة خاطفة، وكان -لو أرادت الكاتبة- أن تكون عقدة من العقد التي تتشابك في الرواية، ولكن لا أدري لم تركتها الكاتب (في ص ٩٥) "خالكت الوحيدة (شاهة) أتمبها ظلم (صافي) لها فاضرمت النار به..." (لو استقلت هذا الموقف في ثانيا الرواية، وأخذت تبحث بين خطوطها، لتحل هذا الإشكال لكان أفضل، ولكنها استعاضت به بموت الأم!

الشخصيات

لميس العثمان، القدرة على رسم الشخصية المتناسقة مع الحدث، ومع الخط العام للرواية، فتأتي الشخصية، لا تزيد على الحدث اهتماماً، ولا تشعر بأن الحدث مبالغ فيه مع هذه الشخصية، بل تناسق جميل، وانسيابية رائعة...

يحب واحدة، ثم يتزوج أختها! كأنه رجل يراعي المجتمع، ويقف على قلبه، يصارعه، يخضع للتقاليد البالية التي تحرك المجتمع، كأن الكاتبة تريد أن تقول في هذه الشخصية، أنها تفضل الواقع والتقاليد على الحب والحبوبة، التقاليد الاجتماعية التي تحكمنا لها كل مراعاة وإكبار، أما الحب، أما القلب، أما الحبيبة المسكينة، أليست عرجاء؟ أليست ذات عاهة؟

والمجتمع يأنف أن يتزوج ابن الشيخ الذي سيسود شيخاً للقبيلة والطائفة، بامرأة تحمل عاهة مستديمة، وكأنها بزواجها منه، ستلبس القبيلة عاراً لن يمحوه الزمان، ولا تأتي عليه رياح المكان..!

شخصية متناقضة، ضعيفة في جانبها الاجتماعي، قوية في جانبها الجسدي الرجولي..! لا تستطيع مواجهة الآخرين، ولا المحافظة على حب هو يريده..!

٤- العم: مصيوب، لم يبدُ كثيراً في القصة، لكن أثره واضح من خلال الحوارات، شخصية قوية، شيخ عشيرة، ويريد ولداً ذكراً.. وهو رمز للرجل العربي الصارم، الذي لا يرى الدنيا، ولا الملك، ولا شيئاً إلا من خلال الذرية الذكر فقط...

٥- الأب (حابس): أبو مروانة، يغيب في سفر غامض، قليل بل نادر الظهور بالمرّة، صارم، قوي، واسمه، يدل عليه، فهو حابس عن كل شيء، حابس الفرحة في مروانة، وهو دليل الأب الضائع، التائه، الذي لا يعرف طرق التواصل، ولا يتعرف على

٦- عوجة: زوجة الأب وأم دليله، الخادمة التي تزوجها حابس بعد فقد أم مروانة...

٧- الأم: التي غابت عن حضور تربية البنت، فنيبتها الكاتبة، ولم تحضر إلا من خلال حديث العرض

تبدأ القصة هكذا(كنا نلعب سوياً بلقبوننا ...)

ثم يتناسق البدء والختام، الذي فيه(دخلت لحجرة دليله...) البداية كانتا مع بعضهما البعض في سرد طويل، ثم الخاتمة لم يفترقا... حظيتا بزواج واحد وحبيب واحد

التقنيات السردية في الرواية

استخدمت الكاتبة عدة من التقنيات السردية، مثل

علو لغة الحوار: فحوار الرواية وضحت فيه البلاغة، وعلو اللغة، خاصة في حوار البطلة مع الحارس..!

السرد الاسترجاعي

وهي تقنية أخرى، حيث التوق، بحيث يمنع هذا التنوع ملل القارئ، ويجعله يللم الرواية من أشتاتها المترامية الأطراف!

المكان: تمددت الأمكنة في الرواية، من المدينة التي ترمز إلى واقع مكاني، فهي (مدينة الفضاء و الوشايات بمباركتها العلنية لإرتباطهما...) ص ١٦ ..

و هي المدينة التي (لا سر يستطيع حجب نفسه..حتى أسرار الفراش كانت متاحة..) ص ١٧.. تصوير بليغ يصل لعقل القارئ ببساطة ويسر، ليدل

حامية لهذه القضية، وبمباركتها، وكان الحب والعشق أدوات تخفف من حدة الحرام والانحراف!

هذه مسألة أرجو أن تتبها لها الكاتبة فيما تستقبل من روايات..

و أمر آخر هو في الإهداء، ((إلى عمتي المعمدة بالبهاء...))، وهي كلمة، لا معنى لها في ثقافتنا الإسلامية، ولا تمت لنا بصلة في تقاليدنا العربية والدينية... لأن اجتزاء لفظ من سياقه المعرفي والتاريخي الحي الذي يعيش فيه سيصبح معه كل توابعه، وتلك قضية خطيرة لكثير من الأدباء الذين حاولوا تبيئة ألفاظ خارج سياق العربية والإسلامية... فتأهوا في مسارات ضيقة، ولم يستطيعوا زرع المصطلحات ولا طريقة توظيفها التوظيف الجيد، ولا توظيف المطلوب!

ملاحظات كتابية

لاحظت في الرواية الكثير من الأخطاء المطبعية والنحوية، والتراكيب اللغوي: ص ١٤: كان البيتان متواجهان: الصواب متواجهين..

في ص ١٩ (غير مسموح لأيا..) لأي

ص ٢٩ (هأنا اليتيمة... إنسان..) إنساناً

ص ٣٩ تغيير: تغير

ص ٣٩ خمسة وعشرين: و عشرون

ص ٤٠ (فتحت عيوننا... أسودا باهتا..) و

الصواب: أسود ممنوعة من الصرف.

ص ٤١ (أفرغت خواء... غام..) غاب

ص ٤٢ (و صوت كان امتداد للذة)

امتداداً

على عمق الفضح في هذه المدينة! ثم جاء التركيز على البئر، مكان اللقاء، في خلوة محرمة....!

و المكان له بعد اجتماعي كبير، وظفته الكاتبة توظيفاً استفادت منه في تركيب الرواية وتسلسلها، وأعطت له حياة تشخيصية واضحة، فلم تجعله مكاناً صامتاً، بل نفخت فيه الحياة، ليستوي مشاركا في حراك اجتماعي وصراع متدفق بين النفس والنفس، وبين الحبيب والحبيبة، وبين الزوجة والرجل!

الدين والأدب

الأدب و الدين، منطقتان، تدخل الواحدة منهما ضمن الأخرى، فالكبرى هي الدين، والصغرى الأدب!

لهذا لا ينبغي الخروج عن القواعد العامة لديننا الإسلامي، وهنا لاحظ وجود سجادة، صلاة، أذان... مما يدل على وجود عنصر الدين والتدين في حس الكاتبة..!

ولكن من الملاحظ أن هناك أيضاً توجهاً آخر لم تلتفت إليه الكاتبة، وهو يشكل خطراً كبيراً في اللاوعي عند القارئ، فهذه القصة قصة جريمة نكراء، جريمة الزنا المحرم في شرعنا وشرع من قبلنا... لكن عرض القضية بهذه البساطة، وهذا السرد، الذي يصور الجريمة لقاء بين حبيين، ثم تكون النهاية السعيدة، لمقترضي هذا الذنب، مما يساعد على تخفيف وطء هذه الجريمة، في حس القارئ!... فالزوجة،

ص٤٤) "لا غربة هنا . سوى أخ .. أخ
ثم دخول ال على كانت (ص٤٦ كانت
وشبكة . وغيرها من الصفحات . و
الصارت ص٤٩
ص٤٩) كانت ليال .. ليالي .. (لأن لي
فم كبير) فمأ كبيرا ..
ص٥٥) يدين دافئتين .. يدان
دافئتان ...

و هناك الكثير من الأخطاء النحوية
والمطبعة . غير هذا ، وهذا مما قد
١ - عرائس الصوف ٢٠
٢ - ص ٢٩



قراءات

حينما الروح دفتَرُ قراءة في رواية : قليلاً .. وشهقة ! للروائية : هبة بوخمسين

بقلم : سعد الياسري
(السويد)

مدخل

الكتابة فعل إنساني في الأساس . لا تنطلق من نوايا استعراضية ولا تدخل - أو هكذا يجدر بها - في حسابات الريح والخسارة . الكتابة استرجاع لطفولة مفقودة ، وشغب غير مأمون النتائج . الكتابة - حتى في منهج الصدمة - تنويرية ، تؤسس - عبر التقيض - لقيم اجتماعية ينبغي لها أن تسود في النهاية . و الكتابة الروائية إن لم تحفل بكل هذا فهي ناقصة ، وإن لم تحفل بشيء من هذا فهي من ألوان العبث .



هبة بوخمسين

، غرائزهم .. دون أن
يثيروا الضجة من حولهم ،
ودون أن يعلقوا آمالهم على
مشائق التسلق .

هبة بوخمسين من النوع
الثاني : تكتب بشكل صادق
دون ضجة .. و لا تنتظر
أكثر من طمأنينة روح و
لو هي أقصى الأرض ، كي
تقول في سرّها : ” الآن :
قمتُ بواجبي ” .

الرواية

عن المؤسسة العربية
للدراسات والنشر - بيروت ؛
صدرت الرواية الأولى (قليلاً
و شهقة) بعد مجموعتين
قصصيتين للمقاصة هبة
بوخمسين ، وتقع في مئتين
وثلاث وعشرين صفحة من
القطع المتوسط ، تم توزيعها
على فصول خمسة ، بأسماء لا تغلو من
الشاعرية و الروحانية .

(قليلاً و شهقة) عمل يحتفل بتوظيف
جديد نوعاً ما على الرواية العربية ،
و تلك مزية لا ينبغي تجاهلها ، إذ أنها
توظف قيمة التقمّص والحلول وفق
الإيمان (الدرزي) بشكل محترف ،
و هذه الموضوعية ليست مطروقة بشكل
واضح في الأدب العربي بل وأزعم
أن الحديث عن الأرواح و الماورائيات
برمته لم يتواءم مع الرواية العربية حتى
الآن ، رغم أنها قيمة من أرض الواقع ،
من صلب الإنسان ، و من أصل هاجس



لطالما آمنت بأن الإنسان سيّد السرد و
إن كان غائباً أو مهمّشاً (١) ، و الواقع
محور السرد . بتلك الرؤية أخوض
- هارثا - في عالم القصّة والرواية
، فأقبل ما يتوافق مع إيماني آنف
الذكر ، و أرفض ما سوى ذلك دون
أن أشعر بأنني أتجنّى على عمل بعينه
، أو اسم لذاته . لكنّ المفارقة تكمن
في أنّ الكثيرين يهيمون في أنفسهم
القدرة على كتابة طويلة يسمونها فيما
بعد قصة أو رواية أو مسرحية دون أن
يملكوا من الأدوات ما يعضد الحلم .
و قلة - فيما أرى - يكتبون أنفسهم ،
إنسانهم ، واقعهم ، حلمهم ، خساراتهم

أسماء الفصول أتت على نمط
تتجاول فيه الاقتباسات الروائية
مع اللمحة الساعرية ، و أيضا
احتفت الرواية ببعض المقاطع
التي تفضح قدرة الساعرية لطيفة
لدى الروائية .

تعلم ، و تعبر الكثير من التفاصيل
مغمضة العينين في بعض الأحيان كي
لا تعرف ما يחדش روحها ربما .

فيما بعد ؛ يأتي حضور متوازن
للشخصيات الأربع القيادية (سارة
مريم ، جعفر ، عادل ، ماري) ، ثم
الشخصيات الثانوية (فيصل ، شريفة ،
العودة ، الممة رقية) ، ثم الأقل تأثيرا
مثل (أحمد ، أم فهد ، إيلينا ، ريتا ،
براك ... إلخ) .

الرواية في المجمل تقوم على صوت
الراوي البطل ، الراوي الذي يستعرض
لنا نشاط الشخصيات ، و هو الدور
المناط ب (ليلي) ، دون أن تصادر بعض
المشاهدات التي تنطلق من قنوات
شخصيات أخرى ، و أرى بأن الروائية
تعاملت بحكمة مع هذا الفصل .

سارة

البعض - وأنا منهم - ينظر إلى أن
كلا الاسمين (سارة | سارة) واحد، و
البعض الآخر بسبب تراكمات تاريخية
و دينية ، يفصل بين (سارة) التي تعني
البهجة والمسور ، و (سارة) الاسم
العبري ومعناه الملكة أو المتوجة . و
لهذا الاسم قوة في الميثولوجيا الدينية
، ولا أظن بأن الروائية غفلت عن

أود أن أشير بأنني لن أحرق ترابط
الأحداث بمناقشتها مباشرة ، و
سأجتهد في تناول العمل دون مصادرة
اللذة ممن لم يطلع عليه بعد .

حراك الشخصيات

يمكن تقسيم الشخصيات بالشكل
المألوف إلى قيادي و تابع ، غير أنني
لا أجد في هذا التقسيم ما يقترب من
حقيقة النص ؛ إذ أن (ليلي) الشخصية
المحورية في الرواية تقوم على مصادرة
الكثير من الأدوار .. بل وأنها في السواد
الأعظم من الرواية يكون حضورها إما
ثالث ثلاثة أو ثاني اثنين .

هي فتاة شابة تتدرب على العمل
الصصفي ، ولدت لأم أميركية (ماريا)
و أب كويتي (جعفر) كان طبيباً ثم
تحول إلى تجارة الأجهزة والمعدات
الطبية ، وعشيق لشباب كويتي (عادل)
ابن دبلوماسي سابق و أم متسلطة .
تستذكر (ليلي) تفاصيل دقيقة من
حياتها خلال حراكها أصلاً في واقعها
المعاش ، فالممر الزمني لأحداث
الرواية لا يتجاوز أحد عشر شهراً ،
فيما تمتد الذكريات و التفاصيل إلى
عقود في بعض الأحيان .

(ليلي) شخصية تعرف نفسها بنفسها
في ص ١٠٠ :

(مع بدء سارة الحديث الذي تداركت
به صمتاً ، هربت سريعاً من توجسي
، هذا الخوف من "أن أعلم" المرافق
دائماً)

هي - بمنتهى البساطة - تخاف أن

(أظنّ بأنّ أبا كمال قد ناهز الخمسين ،
مما يعني طبقاً لمراسيمهم قد اطلع على
تفاصيل العقيدة فكان مشبعاً بالفكرة
وربما ترك خديجة تطلع عليها أيضا
فصار من السهل عليهما استقبالا) .

و تضع هبة بوخمسين الرواية في مقام
واقعي ، يناقش الفكرة عبر أبطالها ؛
في ذات الصفحة :

(لكنّي بقيتُ على جديتي :

- كيف تقبّلت خديجة الأمر هكذا
ببساطة؟

- الدروز يؤمنون بعودة الأرواح متجسدة
على الأرض بعد موتها . لو كان غيرهم
لتورّطنا فعلاً بهلاسنا ، وضحك
متهمكاً ليواصل كلامه بعد ذلك ...) .

المكان والزمان

سبق و أن أشرت إلى أنّ عمر أحداث
الرواية لا يتجاوز أحد عشر شهراً ،
غير أنّها تحتفي بذكريات تمتد إلى
عقود . هذا الزمن لا يبدو واضحاً إلا
من خلال قراءة متأنية للعمل ، و هو
ما سمعت الروائية له ، إذ أنها لم تشأ
- على ما يبدو - أن تسريل المجريات
بقميص الوقت . لكنّ العنصر الزماني
من حيث توقيت الأحداث و موقعها
على خارطة الأيام لم تعمل عليه
الروائية بشكل قوي ، أو لنقل لم تهتم
به كما فعلت مع العنصر المكاني مثلاً ..
إذ أنها أبدت مقدرة جيّدة في ترويضه
و في بعض الأحيان جعلت من الزمان
تابعاً له .

لقد تعاملت مع المكان داخلياً من خلال
وصف الأماكن المغلقة ، فهي لم تترك

احتفت الرواية بتوظيفات مقبولة
للموسيقى والغناء ، في حين لم
يتمّ التطرق إلى السينما عبر السرد
سوى إلى فيلم (Armageddon)
و استعملت ثيمة الأب وابنته فقط
كوب الروائية انتقلت إلى ضعف
الفيلم من جوانب عنّة : أيضاً ؛
لم تحفل الرواية بتوظيف موسّع
لنتاج الإنسانية من الأدب الذي
يمكن الاستفادة من ثيماته في
السرد ، واكتفت بتوظيف رومانسي
مقتضب لرواية (غادة الكاميليا)
لألكسندر دوما الأب .

قوة حضوره في أدبيات المذهب - أو
الطائفة - الدرزية .

يروى الدرّوز بأنّ (السيدة | الست
سارة) تنتمي لقبيلة (طي) ، و هي من
أعلام الدعوة إذ أخذت على عاتقها بث
أفكارها و نشرها بين الناس ، وكانت
تدعى بصاحبة العقّة والطهارة . (٢)

و من هذا المنطلق انطلقت هبة
بوخمسين في توظيف الاسم و تركيبه
على شخصية قيادية في الرواية ،
شخصية تتحمل عبء التقمّص و
الحلول و ما إلى ذلك من أفكار وصفتها
في مقدّمة قراءتي بالتجديدية .

و بالإضافة إلى الاسم ومدلوله ؛ تعمل
الروائية على حقن المشاهد بحقائق
واقعية عن تلك الطائفة؛ كأن تقول في
ص ١٤٠ :

متفرقة من حديقة الشاطئ المدشنة حديثاً ، لتكون لنا المرحاً) .
أو ص ١٣١ :

(مشوار الصعود استغرق ساعة قضيناها مستمتعين بالمنظر الطبيعية. بأحراش الصنوبر والسندبان ، بالمنازل الأثرية التي مازال كثير منها مسقوفاً بالقرميد الأحمر ، تحتمي بالزرع في شرفاتها ، وتزين نوافذها الأسطوانية بالزهور من كل الألوان) .

وفي ذات الصفحة :

(رمت دهشتي حين لمحت شلالات الصفا الخلابة بمياهها المتحدرة على الصخر والخضرة الممتدة ، الإصفرار بدأ يتناول بعض وريقاتها مؤذناً بدخول الخريف ، تداخل الأصفر بالأخضر وبعض الأحمر أضفى على هذه الجنة سحرًا مضاعفًا) .

و غيرها من التوظيفات الناجحة في هذا المجال .

الشرق والموروث

تتفاعل الرواية بشكل جدلي مع المفاهيم السائدة ، وتعمل على الإشارة إليها تارة ، ونقدها تارة أخرى .

و تشير إلى التراكمات التي خلفتها القصص الدينية .. كما في ص ٣٣ :

(.. سفينة نوح ونجاة الأتقياء بشكل عاطفي ، عن ملك سليمان ومعجزاته وعلاقاته العجيبة بمخلوقات الأرض أجمعين) .

أو فيما يخص التقاليد الاجتماعية المجوّفة .. كما في ص ٤٤ :

(غضب مجنون من العائلة حلّ عليها

للقارئ أكثر من أن يتخيل الموجودات .. في حين تكفي هي بإشارات هامة ؛ على سبيل المثال في ص ١٣ :

(استيقظتُ على غصّة. بعثرت التعب على "الكرفاية" الخشبية الداكنة التي احتضنت مُراهقتي. سهمت في نقش الديكور المكتظ به سقف الغرفة بأثاثها القديم الذي لم يتغير منذ عشرين عاماً) .

أو في ص ١٦ :

(كانت مسترخية أكثر مني ، مستريحة على المقعد الجلدي في غرفة المكتب ، بساقين متعاقبتين) .

و أيضًا ؛ خارجيًا من خلال وصف للطرق والشوارع والمدن برمتها ، و لأن أحداث الرواية تدور في ثلاث دول (الكويت ، لبنان ، ميامي | أميركا) كان لابد من هذا الاهتمام في رأيي ، وإن كنت ألحظ قوّة حضور الأمكنة في الكويت و لبنان أكثر من غيرهما .

على سبيل المثال في ص ٧٤ :

(من الفنطاس ، ساحلها الهادئ وبيوتها المكون كل منها على نفسه ، بقديم حجرها الجيري الذي يقلب على طراز البناء بخلاف بعض البيوت حديثة البناء المتاثرة) .

أو ص ٧٥ :

(عند شاطئ الشويخ. وصلنا محمّلين بموسيقى رافقتنا وغلفت صمتنا المتابع لازدحام الطريق الذي بات ملازمًا في كل وقت. تجاوزنا حتى هبوط الظلمة ، لم يكن سوانا ونصف قمر يطل بشقف على عيوننا ، وبعض أزواج في زوايا

(الموروث مهما افعل حمايتك ، يبقى جلياً أنه يسحبك إلى غبار التاريخ) .

تلك الأفكار وغيرها ؛ تقض رسالة الرواية ، و هي رسالة إنسانية في الأساس ، تدعو إلى المحبة .. وليس أكثر ، و إن قيلت في ألفاظ مختلفة .

حميمية الذاكرة

الذكريات لا تمثل مشكلة لأي كائن ؛ فيما أنَّ المشكلة تكمن في كيفية سردها دون تشويه للحقيقة . و تهتم الروائية هبة بوخمسين بذكريات أبطالها اهتماماً ملحوظاً ، حيث أنها تسرد ذكريات الأبطال الأكثر حميمية على ألسنة الأبطال أنفسهم ، رافعة بذلك مستوى العمل الذي بين أيدينا إلى مصاف احترافي .. لا يوفر جهداً في جعل القارئ شريكاً بل و جزءاً من الذاكرة .

كما في ص ٤٤ :

(رعب تملكتني وما كان غير والدي أمامي لأرمي إليه بجزعي من الأحمر المملخ للملابسي. كان يوم جمعة ، وكنت أحضر لرحلة مع أبي. رافقني ألم في بطني خلته برد الشتاء قد اقتصني في حينها . أتكور ومغصني الشديد في ركن من غرفة المعيشة ، أقفل الشباك غير قادرة على التمتع بندى الصباح بعد ليلة ماطرة. لكها قفزة الأنوثة القدرية ترصدتني) .

أو في ص ٤٥ :

(كنت وكأني رافضة لتطوري الطبيعي أنضح سداجة ، وشروح مدرسة الأحياء لم ترحني.

حين فضحت رغبتها الاقتران بالغريب ، بمن يحمل غير جنسيتها ، بمن أحبت) .

أو فيما يخص النظرة السائدة للمرأة وتصوير الرجل على أنه كائن غرائزي لا أكثر .. كما في ص ٤٥ :

(وجب أن تعرفي ثقل المهمة المنصبة على عاتقك. أن تكوني امرأة ، يعني أن يرغب بك الرجل ، والبنت تاجها شرفها وعفتها .. بلوغك يعني أن اجتماعك بالرجل يخلق جنينا في بطنك ، تجنب الوقوع وحافظي على نفسك. إياك وخديعة العشق) .

أو فيما يخص القيم التي تقترب من العنصرية في المجتمعات .. كما في ص ٥٤ :

(فمنذ الصرخة الأولى لا بد من تصنيف يطالك ، يحجمك ، يهديك سلفاً مقدارك ومعطياتك التي يضيقونها باحتراف جاهلي. لون بشرتك ، عينيك وشعرك ، تفاصيل أطرافك ، ثم .. يحملونك بالتفاسير إلى جدد أجدادك لتحليل نسبك وتقييمك الذي يرافقك كظل مريك لخطوك) .

أو فيما يخص الحلم بعالم مستقر فكراً .. كما في ص ٧٢ :

(نتقارب حين نكف عن الحكم على بعضنا ، حين نلتف معتقداتنا - باختلافها- بلهفة الناهل من المعرفة ، المقدّر لعظمة تنوعها ، الموقن بأن للحقيقة ألوان) .

أو في فيما يخص التصريح بعدم عقلانية السائد .. كما في ص ٧٦ :

يحيط بنا ، أصوات الطائرات تخفت
ويبقى رنين سارة وتغيب عينا أبي) .

في المشهد أعلاه ؛ تعمل الروائية على توظيف
حركي لخمس كاميرات بالشكل الآتي :

الكاميرا الأولى : تبدأ من (ماريا) ، ثم
تتحول إلى (إيلي) وترصد تأثير الرؤيا
عليها .

الكاميرا الثانية : ترافق (إيلي) ، جعفر
(سارة ، عادل) وترصد بلا صوت
سلوكهم المبتهج .

الكاميرا الثالثة : ترافق (جعفر ، سارة)
وتركز على شفتي (سارة) و عيني
(جعفر) .

الكاميرا الرابعة : ترصد أشعة الشمس
الداخلية عبر زجاج يفلف جدار المطار
المطل على المدرج .

الكاميرا الخامسة : لقطة من الأعلى
: ترصد (إيلي) وجيدة في المطار ..
ولا شيء آخر سوى بقايا أصوات غير
مفهومة .

بهذه الطريقة يمكن استيعاب المشهد
كاملاً ، لأنّ المرور على مشهد كهذا
بشكل عابر دون الإشارة إلى ما يحتويه
.. لن يكون منصفاً .

ولن أسهب أكثر في الإشارة إلى مشاهد
من هذا النوع ، لكنني رصدتها في عدّة
صفحات أخرى ، مثل ص ١١٧-١١٨ و
أيضاً في ص ١٢٥ و ص ١٩٢-١٩٤ .

إشراقات في المتن

لولا الجرس الوجودي الذي تفرعه
(أكون أو لا أكون تلك هي المسألة) ، لما
تم ربطها بـ (هاملت) شكسبير ولأربعة
قرون تقريباً (٤) . ومن هكذا زاوية

بهكذا بساطة تجبر الروائية أبطلها
عليّ التذكّر ، بعض الذكريات قد يكون
شأننا سرياً ، وآخر لا يمكن البوح به ، و
لكنها - أي الروائية - تصرّ على جعل
القارئ شريكاً ، وتجح .

الكتابة البصرية و المنحى السينمائي
البعض يقول : (إنّ الناثر لا يخسر شيئاً
من فنه وهو يستجيب لشروط المعاينة
البصرية) (٣) .

وكأنّه أمر مسلّم به .. فيما أنا أقول
لا شك بأن كل كتابة تحتفي بشروط
الإبداع ؛ تحمل تراكيبها البصرية كحجة
لقبولها ، إذ أنّ الكتابة التي لا تحرك
المخيلة أو لا تصنع المشاهد بين عيني
القارئ هي بالضرورة كتابة فاشلة . و
لكن ؛ الكتابة بشكل سينمائي يختلف
تماماً عن المزج بالتركيب البصري ،
حيث أنّ بعض المشاهد التي تكتب بروح
سينمائية لا يمكن فهمها أو استيعابها
إلا بتخيّل الكاميرا و حركتها .

و في هذا الشأن تعيّر هبة بوخمسين
عن قدرتها ، حيث أنّني رصدت أكثر
من مشهد تمّ بناءه متوافقاً مع كاميرا
سينمائية .. كما في ص ٢٨ :

(في الرؤيا ، كتبت أطلّ من شرفة عليّة،
رأيتي وإياها، نبضي يقرأ المستر في
قلبي. يجيء الصوت مشوشاً ، أحاول
تلقّف الرمز ، تفكيكه ، الإنصهار في
المعنى. أزاناً ، سارة وجعفر وعادل معي
في مطار غريب ، وأمي تمنحني بركتها
، وأشواق من بين الهمس ترسلها لقلبي ،
لا يحسّها سوى . أعلق بين كلمات سارة
وجعفر المأخوذ بالضحك. يخبو الممتدّ
من ضياء الشمس المتسلّل عبر زجاج

جعفر) .. و هي طريقة حسنة وغير مستهلكة .

* جاء الإهداء متوافقاً مع روح الرواية .. و قد كتبت هبة بوخمسين في الإهداء ص ٥ :

(إليك) ..

حتى تتصالح الأقدار وإيانا ،

ستبقى نوراً في آخر النفق)

* تم اقتباس مقطع أدبي كمدخل لروح الرواية في ص ٧ ، كان هيرمان هيسه قد استخدمه في تقديم رثيته (دميان) (٥) :

(لَمْ أَكُنْ أُرِيدُ إِلَّا أَنْ أَعِيشَ وَفْقَ الدَّوَاعِ
الَّتِي تَتَّبِعُ مِنْ نَفْسِي الْحَقِيقِيَّةِ .

فَلَمْ كَانَ ذَلِكَ بِهَذِهِ الصَّعُوبَةِ؟)

* زاوجت الروائية بين العنوان والرواية و لوحة الغلاف (٦) ، و حين نظرت إلى الغلاف لأوّل مرّة لم يخطر على قلبي سوى أن يكون بالفعل (قليلًا وشهقة) .

* أسماء الفصول أتت على نمط تتجاوز فيه الاقتباسات الروائية مع اللمحة الشعرية ، و أيضًا احتضت الرواية ببعض المقاطع التي تقضح قدرة شعرية لطيفة لدى الروائية . كما في ص ٦٣-٦٤ .

* احتضت الرواية بتوظيفات مقبولة للموسيقى والقناة ، في حين لم يتم التطرق إلى السينما عبر السرد سوى إلى فيلم (Armageddon) و استعملت ثيمة الأب وابنته فقط كون الروائية أشارت إلى ضعف الفيلم من جوانب عدّة . أيضًا ؛ لم تحفل الرواية بتوظيف موسّع لنتاج الإنسانية من

يمكن أيضًا أن نقتصر بعض الإشرافات في متن الرواية ، عبارات قامت علي قدرة تكثيفية في قول كل شيء و بأقل عدد ممكن من المفردات . و قد أحببت هذا الرصد و استمتعت به ، و لن أطيل في إدراجه ولكنني ساكتفي بأمثلة منه كي تصل الفكرة إلى القارئ :

في الصفحة ٣٢ :

(السيادة والظلم ، وبلّ محقق بإنسانيتنا حين التواجه معهما مجتمعين) .

في الصفحة ٣٤ :

(لا يُهلك البنت سوى أوهام شرف مسفوح في مخيلة ذويها) .

في الصفحة ٣٥ :

(من أين تجيء قسوة النساء؟ وكيف يصحو الرجل الضامر بداخلهن) .

في الصفحة ٣٩ :

(وحدهم النّاجون يسترشدون بغيظ العبور) .

في الصفحة ٤٨ :

(نار الشمعتين التحم! كيف تتصلان بخط حارق؟) .

في الصفحة ٥٤ :

(إنهم يريّون الخوف فينا) .

في الصفحة ٧٨ :

(كيف يرتكز الكون على كتف صديق؟) وغيرها من الإشرافات التي زينت السرد و جعلته أبهى .

لمحات

* قدّمت الروائية لروايتها عبر أبطالها، إذ كتبت المقدمة (هل أقدر؟) بقلم (ليلي

الأدب الذي يمكن الاستفادة من ثيماته في السرد، واكتفت بتوظيف رومانسي مقتضب لرواية (غادة الكاميليا) لألكسندر دوما الابن .

* الروح محور العمل برمته ، لذا كان حضور الكارما وتفسيراتها ومدلولاتها جلياً في الرواية ، وقد تعاملت الروائية مع الفكرة بشكل دقيق معتمدة على تعريفات وحقائق متداولة لا متخيلة .

* حفلت الرواية ببعض الألفاظ العامية، وقد جعلت لها الروائية هوامش تعين القارئ على فهمها نظراً لاختلاف اللهجات .

* تشير الرواية إلى روح العصر من خلال توظيف لمفردات الانترنت و المدونات ، و لا تغفل عن منح مدونة لبطة الرواية و تسميتها بـ (فيض) و هو مسمى يحمل ما لا يسمننا المجال لسرده . (٧)

* تتعامل الرواية بحكمة مع فقرات ومفاصل هامة في تاريخ الكويت المعاصر، وهي تنطلق من بيئتها الكويتية في النهاية حيث تشير إلى فترة الغزو الصدامي والانتخابات وصعود التيار الديني وقانون الدوائر الانتخابية و وفاة الأمير السابق وإشكالات الخلافة وغير ذلك . و أيضاً فيما يخص تاريخ لبنان المعاصر ابتداءً من إشارات حول الحرب الأهلية (١٩٧٥-١٩٩٠) و انتهاءً بحرب تموز الأخيرة (٢٠٠٦) .

* الكمال أمر غير وارد في العمل الإبداعي ، وإن كنت أرى في تلك الرواية مقدرة فذة على السير في طريق السرد الحقيقي غير القائم على

الإثارة و الفضاعات الإعلامية ، فإنني رصدت بعض الأخطاء أيضاً . وهي أخطاء إملائية أو طباعية أو لغوية لا تخدش الجمال بقدر ما تتفح المبدع حين يُشار إليها .

الصفحة ٧٦ :

(نحن الاثنين = نحن الاثنان)

(نحن الملتقيين = نحن الملتقيان)

الصفحة ١٩٥ :

(الشوفة = الشوف)

في الصفحة ١٩٦ :

(بالهيل = بالهال)

الصفحة ١٩٩ :

(لأنهما متفقين = لأنهما متفقان)

خاتمة

لقد أمضيتُ وقتاً ممتعاً مع تلك الرواية .. و أحبُّ أن أختتم رؤيتي حول العمل بالقول أنَّ الحياة مستمرة ، و ليس من واجب الأدب أن يمسك بها ليؤخرها عن مسمى الوصول . و هبة بوحسين تدرك ذلك جيداً ، لذا فإن روايتها الجميلة (قليلاً وشهقة) لا تقوم بأكثر من عملية تشريح واحدة على عائلة واحدة في مقطع عرضي واحد . عائلة لا يهمنا كثيراً أن نعرف تفاصيل بداياتها ولا أماكن قبور آخر سلالاتها ، عائلة تشبه أغلب العوائل ، تؤمن بأن الإنسان قادر على المغفرة ، و أنَّ المحبة طريق أقصر للوصول ، وأنَّ الروح خالدة بشقاتها أو بالنعمة .

هوامش :

(١) مزرعة الحيوان لـ جورج أورويل مثلاً .

هيرمان هيسة ، ترجمة ممدوح عدوان
، دار ورد / دمشق .

(٦) صورة الغلاف بعنوان Day
Dreamer بعدسة Lars Raun .

(٧) الفيض نظرية فلسفية عن الخلق
و صدور الموجودات ، بـلورها الفارابي
متتبّعاً خطى الأفلاطونيين . لم تستقد
الرواية من ثراء الاسم إلا في جزئية
العطاء ربّما .

(٢) مصادر في هذا الشأن قراءتي
الخاصة و بعض المقالات في الموسوعة
الحرّة ”ويكيبيديا“ .

(٣) الناقد الدكتور حاتم الصكر في
دراسة بعنوان (بعض مشكلات توصيل
الشعر) .

(٤) تعمّدت ذكر (هاملت) مثلاً ، لأنّها
أطول و أهم مسرحيات شكسبير
باتّفاق النقاد .

(٥) الصفحة ٧ ، رواية (دميان) لـ



ذاكرة الإبداع

فاضل خلف على "ضفاف القلب"

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)



فاضل خلف

قبل ثلاث سنوات حظيت بلقاء الأديب الكويتي فاضل خلف في رابطة الأدباء، كان صباحاً جميلاً واستثنائياً بعيداً عن زحمة العمل اليومي، ومهامه ومتطلباته التي لا ترحم، حينها كنت أسجل شهادته عن الأديب عبداً لله زكريا الأنصاري الراحل ويكل الحميمية والصدق ووفاء الطالب لأستاذه، تحدث فاضل خلف عن الأنصاري، وأثنى عليه ثناء يشتهي القاصي والداني، وامتد الحديث وتشعب ليشمل الشعر والأدب ودوره الفاعل في استنهاض الأمة، ويقظتها من رقادها الطويل.

إذا كان الشعر ديوان العرب، فإن قصائد فاضل خلف ديوان حياته وسفر عطائه، الزاخر بكل ثمين ونفيس، وقد حرص الشاعر أن يستهل ديوانه بمجموعة من القصائد الدينية، مستوحاة من مبادئ الإسلام السمحة، وعظمة نبينا الكريم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

وانتهى اللقاء بتسجيل شريط كاسيت على مدى ساعتين، وهدية نفيسة مكانها عرش القلب؛ ديوانه "على ضفاف مجردة"، وقد تفضل الشاعر ونقش بخطه الساحر "خط الرقعة" عبارة الإهداء الجميلة، ابستمت وشكرته من أعماق قلبي وقلت له: يا سيدي الفاضل مثل هذه الخطوط والكتابة، باتت اليوم عملة نادرة.

فاضل خلف ابن الثمانين عاماً. أطال الله عمره. تراه اليوم يسير بخطى وثيدة لكن هذا لم يؤثر، قيد أنملة، على خفة ظله، ورقعة شموره، وسمو خلقه، ونبل طباعه.

"على ضفاف مجردة" أول ديوان صدر للشاعر، عام ١٩٧٣/، وكان خلف يضطلع بأجمل وأغنى مهنة، إن جاز لنا ذلك التعبير؛ فقد كان مستشاراً صحفياً في السفارة الكويتية في تونس، والتي قضى فيها أربعة عشر عاماً من ١٩٦٦-١٩٧٦ / ولعلها. في اعتقادنا. من أخصب فترات عطائه الإبداعي.

لقد سحرتة تونس بخضرتها وسهولها وجبالها ووديانها، وأهلها وناسها الطيبين، كما تيممه عشقاً وهوى خالصاً "نهر مجردة"، ذلك النهر الذي لمائه طعم السحر الحلال، فمن يفترف منه غرفة لا يمكن إلا أن يهيم به، ويبقى أسير حبه وهواه، ما كتب الله له فسحة من العمر والحياة، حتى أن الأديب خالد سعود الزيد قال له يوماً: "لقد ولدتك تونس شاعراً"، ويعد ثلاثين عاماً، يعيد خلف طباعة ديوانه على ضفاف مجردة / الكويت ٢٠٠٣ /، وقد زاد في الطبعة الثانية بعض القصائد منها قصيدة "من وحي الإسراء"، والتي كان الشاعر قد نظمها عام ١٩٥٦/.

فاضل خلف تتلمذ على يد شيخ أدباء الكويت عبد الله زكريا الأنصاري عاماً دراسياً واحداً / ١٩٤٠. ١٩٤١ / في المدرسة الشرقية، ولكن هذا العام كان له أثر عظيم في حياته، وما هو يهديه باكورة إنتاجه الشعري، حبا ووفاء وعرفاناً بالجميل، وكما جاء في الإهداء والتكريظ، فالأنصاري كان يهدي طلابه. إلى جانب الدروس المقررة. خلاصة معلوماته في التاريخ والأدب والثقافة العامة، فأحبه فاضل خلف، وأحب نفسه الصافية وأخلاقه الحميدة، وهو يثمن جهوده المتميزة في بيت الكويت في القاهرة، ورئاسة تحرير مجلة البعثة، ورئاسة تحرير مجلة البيان وفي السلك الدبلوماسي، والإبداع الأدبي شعرا ونثرا.

علقها لغادة

كريمة مجّده

يا صحبة العمرويا

طلعتهم المجدّده

وإذا كان الشعر ديوان العرب، فإن قصائد
فاضل خلف ديوان حياته وسفر عطائه،
الزاهر بكل ثمين ونقيس، وقد حرص
الشاعر أن يستهل ديوانه بمجموعة
من القصائد الدينية، مستوحاة من
مبادئ الإسلام السمحة، وعظمة نبينا
الكريم سيدنا محمد صلى الله عليه
وسلم، و"الذكرى الخالدة" (١٩٦٣/
و"نغمة الصحراء" قصيدتان من وحي
ذكرى مولده صلى الله عليه وسلم وسيرته
العطرة، والحال كذلك في قصيدته "من
وحي الإسراء"، والتي كان نظمها عام
١٩٥٦/، و"شهاد مؤتة" ١٩٦٦/،
وهي مهداة لروح الصحابي الجليل
جعفر بن أبي طالب، ومن أول قصيدة
في الديوان "الذكرى الخالدة" نقتطف
الآيات التالية:

ذكرى النبي بنورها الوضاح

غمرت رحاب الكون بالأفراح

فتقضت سحب الظلام وأشرقت

شمس الرسول بنورها اللامح

واستروحت دنيا العروبة نسمة

من عطر ماض حافل فواح

عزّ من الصحراء هبّ نسيمة

أم القرى كانت بشير فلاح

ص ١١

فاضل خلف كأمثاله من تنعراء
الكويت كانت تتنغل بالهم
وتؤرق أفكارهم القضايا الكبرى
للأمة العربية مثل قضية
فلسطين، وقضية الجرائد ولقد
جسد تنعراء الكويت هذه الروح
العروبية الأصيلة خير تجسيد في
أشعارهم وأدبهم.

وأسأل في هذا المقام: كم من الوفاء
يعتلك شاعرنا، وكم من الإجلال والتقدير
يكنّ لرسالة العلم والمعلم؛ لقد مرّ في
حياتنا معلمون كثيرون ربما نسيناهم
ونسينا أيامهم، لكن شاعرنا المجبول على
الوفاء لا ينسى، وهو بذلك يقدم لنا درساً
في التربية والأخلاق والسلوك، على غاية
من الأهمية والتقدير.

ويكثر تقريظ الديوان من كبار أدباء
تونس وشعرائها المبدعين، أحفاد
الشاعر الكبير "أبو القاسم الشابي"
فها هو الشاعر مصطفى خريف يقول:

إيه يا فاضل يا زين الحمى

يا هزارا في روايي تونس

أوقد الأشواق في القلب فما

أنت إلا مقبّس في المجلس

وها هو الشاعر محيي الدين خريف
يطلق العنان لقريحته الشعرية، لتعطي
الديوان ما يستحق من حفاوة وتقريظ
وثاء:

على ضفاف مجردة

قلادة منضّده

الأجيال على النهوض والبعث من جديد.

يقول شاعرنا فاضل خلف، وهو يروي لنا قصة قرطبة:

هي قصة المجد النضير
خلدت على مر العصور
هي قصة التاريخ والذكرى
على الدرب المنير
أيام عز العرب والإسلا
م والخير الكثير
أيام قرطبة، وكم كانت
منارا للثغور
أهدت حضارتها إلى الدنيا
مع الفضل الوفير

ص ٢١

وفاضل خلف كأمثاله من شعراء الكويت كانت تشغل بالهم وتؤرق أفكارهم القضايا الكبرى للأمة العربية مثل قضية فلسطين وقضية الجزائر، ولقد جسد شعراء الكويت هذه الروح العروبية الأصيلة خير تجسيد هي أشعارهم وأدبهم، وكان من هؤلاء شاعرنا فاضل الذي كتب عام ١٩٦٤/ قصيدة وطنية قومية عصماء بعنوان "فلسطين" والتي يصور فيها معاناة وإلام كل إنسان عربي لما أصاب الشقيقة فلسطين، ولما ابتليت به من احتلال آثم وغادر، إنها قصة كل عربي حر أصيل:

قصة دامية جاءت بها

خيبة العدل وتجار الوعود

ثم ينتقل الشاعر من هذه القصائد الدينية، ليدخل محراب التاريخ الإسلامي، وفتوحاته الظافرة والخالدة، ويقدم لنا قصيدتين هامتين "جبل طارق" وفيها وصف رقيق يحفل بمشاعر الألفة والحنين لمدينة القائد الإسلامي الكبير طارق بن زياد، فاتح الأندلس:

صرح مدى الأزمان ناطق يروي

أقاصيص البواشق

يروى أقاصيص العلا والمجد من

أيام طارق

ويحدث التاريخ في صحف

مطهرة نواطق

صحف تشامخ مجدها فتعطرت زهر
المناطق

ص ٢٨

ثم قصيدة ثانية على غاية من الأهمية "إقبال في محراب قرطبة"، ويبدو أن بلاد الأندلس بسحرها وعبق تاريخها، بقصورها ومسجدها وأوابدها التاريخية، كانت ملهمة للكثير من كبار الشعراء العرب أمثال: نزار قباني، وعمر أبو ريشة، والشاعر القطري علي بن سعود آل ثاني وغيرهم كثير، ممن كتبوا عن الأندلس، ذلك الفردوس المفقود، بكل الحميمية والحزن والأسى.

لقد تحدثوا عن غرناطة وإشبيلية وقرطبة وجنات العريف.. بأشعار تتصف ذلك التاريخ المجيد، وتستحث

أتراهم فكروا إذا وعدوا

الباسلة وأهلها :

بمأس شيب قلب الوليد

حي البطولة في الجزائر واسجع

نطموا الحق بوعد زائف

بنشيدك الحر الجميل المبدع

وتنادوا في عتو وجمود

واكتب بتور القلب أروع قصة

ص ٤٠

وقف الزمان حيا لها بتطلع

ثم يتساءل الشاعر بحرقة وأسى

هي قصة قد سطرت صفحاتها

عما حل بفلسطين وأهلها بعد نكبة

سيراً لأمجاد النضال الأروع

الاحتلال، كيف حال بياراتها ومزارعها

هي ثورة الشعب العظيم لعزة

ومرابعها وأهلها وناسها :

حدثنا يا فلسطين فقد

سليت على مر الزمان المضجع

ص ٤٧

شفنا الوجد لما خلف السدود

وقبل هذا وذالك، وتحديدًا في

كيف بياراتك الزهر وهل

/ ١٩٥٦/١١/١١ / كان خلف يطلق

أقفر من أغنيات وقصيد

من حنجرته نداء الأخوة العربية

والمروج الخضرمّا حل بها

الصادقة لنجدة "بور سعيد" المدينة

بعد هجر الأهل للربع المشيد

الصامدة في مصر الشقيقة، التي وقفت

كيف شطآنك في إشراقها

تتحدى غطرسة العدوان الثلاثي الأثم

واصطفاق الموج فوق الشطّ المديد

وحقده، وجيوشه وأساطيله.. وإذا كان

كيف ساحاتك بالله وهل

الشعر ديوان العرب كما يقال، فهذا

ودعت الحان مزارعو عود

هو ديوان شعر فاضل خلف بل هذا

وذرا حيفا ويافا هل غدت

ديوان شعراء الكويت، الذين كنت تحس

مريعا خصبا لأحقاد اليهود

ص ٤٤

دائما أنهم في قلب الحدث العربي،

وقبلها - وتحديدًا في عام / ١٩٥٨ /

والجرح العربي والحلم العربي، الذي

. كان شاعرنا قد نظم قصيدة بعنوان

لم يمت ولن يموت أبداً بإذن الله . يقول

" الجزائر " وألقاها في الحفل الذي

شاعرنا، يدعو الأمة العربية من الخليج

أقامه الطلاب العرب تمجيذا للثورة

إلى المحيط لنجدة الأشقاء العرب في

الجزائرية في مدينة كمبردج في

بريطانيا، يصور فيها قصة البطولات

والأمجاد التي سطرتها الجزائر

مصر :

هبوا فقد طاب الكفاح

وبدت تباشير الصباح

ما خاب شعب بأسل

قد صاح حي على الفلاح

جار الدخيل بأرضنا

هيا إلى حمل السلاح

العزيرنو نحونا

يدعو بالسنة فصاح

إن الشعوب تحررت

بالنار والدم.. لا بالنواح

ص ١٠٧

وفي العام نفسه /١٩٥٦/ كانت أسيرة "

طارق بن زياد "في ثانوية" الشويخ

قد أقامت حفلا ثقافيا شارك فيه

شاعرنا، وألقى فيه قصيدة بعنوان

" نهضة الشباب " يدعو فيها زملاءه

وأخوانه الشباب للتمسك والتشبث

براية العلم الرفيع، وقوة العزائم،

والثبات على الحق والمبادئ، كما حال

أسلافنا وأجدادنا:

إني هنا تحت اللواء الخافق

أهدي تحياتي لأسرة طارق

يا أيها الشبان هذا مجدكم

يدعوكم ببنائه المتلاحق

لبوا النداء وأظهروا عزماكم

وامشوا إلى مسرى السهى بفيالق

بالعلم صارت للخلائق صولة

تسمو بها فوق السماك الشاهق

المجد للعلم الرفيع فإنه

فخر العقول وحلية للناطق

ص ١٠١

وفي عام /١٩٦١/ بيعت من مدينة

"لندن" بهذه القصيدة الوطنية وهي

ب عنوان "صفحة بيضاء" ولعلها يرسلها

بمناسبة عيد استقلال الكويت الغالية

على قلبه، ولهذا فهو يحمل وطنه أينما

سار وارتحل:

أناؤك الغراء يا وطني

أنشودة في مسمع الزمن

وقصيدة عصماء ردها

ناي الزمان بأفصح اللسن

صارت على الأيام ملحمة

شعت على الصحراء والمدن

والحب للأوطان مزدهر

في قلب كل مواطن فطن

هألى الكويت الحر تهنة

لم تستكن يوما ولم تهن

ص ١١٦

وحتى حين يخاطب صديقه الأديب

والباحث عادل محمد العبد المفتي

الوزير المفوض السابق بوزارة الخارجية

فإنه، من خلال حبه لصديقه، يعبر

عما يجيش في قواده من حب الكويت،

وهواها الذي يسكن الضلوع، ولعل هذه

القصيدة عام /٢٠٠٣/ من أحدث

القصائد التي يثبتها الشاعر في هذا

الديوان:

نغم يزدهي بزهر الربيع

صاغه مخلص بفن بديع

هو حب الكويت حين تجلى
وتبدى سناه بين الضلوع
هو حب الكويت في كل فن
يتسامى بكل معنى رفيع
أدب أو سياسة أو علوم
صنعت للبلاد أبهى صنع
في رحاب التاريخ وهو ملئ
بالبطولات أوركنت للمجموع
هذه دولة الكويت وشعب
يتحدى الردى كسد منيع
ص ١٠٤

و حين يوجه قسم اللغة العربية بجامعة
الكويت دعوة للشاعر، للقاء طلبة
الأدب العربي، يلبي شاعرنا الدعوة
بكل رحابة صدر، و يحمل في جعبته
قصيدة بعنوان "الصرح" عام ٢٠٠٠
م، يهديها إلى جامعة الكويت، ذلك
الصرح الحضاري الذي يشع علما و
نورا وأديا:
شكري للصرح يردده

قلبي والشعر يفرد
صرح أشدو بمناقبه
صرح قد بورك مهده
اليوم يفرد مزهره
أنفاما يعزفها غده
و كويت الرفعة تسنده
ووسام الحب تقلده
ص ٧٥
و الشاعر فاضل خلف لا ينسى

المعلم أبدا، فالعلم صانع
الأجيال، و قائد الركب و الأب
المخلص في حب أبنائه
و هو النور المضيء للأمة كلها:
معلم لكنه قائد
يشع نور النصر من بنده
قد علم الأجيال معنى العلا
و طبق الأرجاء من رفده
فهو أب يخلص في حبه
و ماجد يصدق في وده
يسدي إلى الأفاق آلاءه

وأي شيء عز لم يسده
ص ٨٠
والشاعر خلف حريص على مد جسور
الحبة بينه وبين أصدقائه الشعراء
والأدباء والمربين، لا ينسى أحدا، فهو
يشيد بعطاء الأحياء، ويرثي الأموات
ويعد مناقبهم، فها هو يرثي الأديب
عباس محمود العقاد، والدكتور زكي
مبارك، ووصقر الشبيب، وفهد العسكر، ويذر
شاكر السياب، وخليفة القحطان.

ويهدي تحياته ومحبه إلى أصدقائه
الأدباء: أنيس منصور، والفنان التشكيلي
الكويتي أيوب حسين، والتونسي محمد
مزهود القيرواني، والمري السوري
محمود صافي، وتحياته للدبلوماسية
الكويتية متمثلة بالصادق سليمان
ماجد الشاهين..

وهكذا ترى أن الأصدقاء جميعا
حاضرون في أشعار خلف، سواء أكانوا

أحياء، أم أموات، رحلوا عنا إلى دار
الخلود والبقاء.

ولنسمع إليه يرثي الشاعر الكويتي
الكبير فهد العسكر:

يا موحى الشعر بالأفهام والغزل

وناشر العطر من نواره الخضل

وباعث الحب من أعماق خافقة

وواهب الفيض من شلاله الهطل

وصالح الفن لا يسمو لرفعته

شاد من الحي من غص ومكتهل

وساهر الليل والأسحار شاهدة

يصوغ الحانه من مزهر شمل

الكويت / ١٩٦٣ / م ص ١٢٦

وهاهو يودع الفنان خليفة القطان
بهذه الأبيات الأربعة، والتي تشيد بفنه
وعلمه وفلسفته الراقية، لقد عاش
نجما ومات نجمة، ورحل عن دنيانا
الفانية بكل هدوء وسكينة، وشاعرنا
أطال الله عمره، يوصي أن نودعه بلا
ضجة ولا صخب:

أرايتم بدائع القطان

ورحيلا وإفاه في كتمان

وكما ودع الحمى ودعوني

وبلا ضجة ولا إملان

يا بديع الفنون تهنيك دار

ملؤها الحب في رحيب الجنان

عشت فينا معلما فيلسوفا

وستحيا نجما على الأزمان

الكويت / ٢٠٠٣ / ص ١٣٦

الشاعر. وتونس.. ونهر مجردة

متعمدا تركت الحديث عن تونس ونهر
مجردة إلى الجزء الأخير، لنختم به
دراستنا، بأحب الذكريات إلى قلب
شاعرنا فاضل خلف، الذي عاش
عقدا ونصف في رحاب الشقيقة
تونس، فأحبها كما أحب الكويت،
وأحبه أهل تونس، وأحبوا الكويت من
خلال شخصيته وأدبه الجم، وأشعاره
الخالدة.

يقول الأديب التونسي " الهادي
المبيدي " رئيس تحرير جريدة
الصباح عن جهود شاعرنا الحثيثة
والنبيلة في تخليد نهر مجردة: حرص
الصديق الشاعر الكويتي فاضل خلف،
نزول تونس على تخليد نهر مجردة
مثما خلد الشعر في المشرق العربي
نهر النيل ودجلة والفرات ويردى، وقد
أعرب عن ذلك في كثير من المناسبات
حتى أنه أطلق على ديوانه عنوانا يحمل
اسم ذلك النهر.

ولنستمع إلى الشاعر يخاطب ذلك
النهر الخالد والجميل بقصيدة بعنوان
" نهر مجردة " فيقول له:

تنزل على الخضراء درا وعسجدا

وزدها على الأيام عزا وسؤيدا

وعطر ثراها من معينك بالشدا

فقد طبت في الأفاق نهما وموردا

وصفق مع الشادين في كل منحى

وحي جموع الهاجرين مزغردا

وردد مع الأطياف في الدوح شدوها

ورجع حفيف الغاب لحننا مجددا
ثم يسبح الشاعر على نهر مجردة
الصفات الإنسانية السامية والعظيمة
: فهو باعث على الثورة ضد الطغاة
والظالمين، وهذا ما يجعل حمى الوطن
حرا وعززا وكريما، ويرتقي سلم المجد
والسيادة، ويرتفع على عرش التقدم
والحضارة:

ففي ضفتيك اليوم للمجد ثورة
بخضرتها تجتث ما كان أجردا
تزيد مجالك الحسان تألقا
يعود به وجه الحمى متوردا
وتحيي من الوادي ربوعا عزيزة
ستغدو بأفق المجد أبهى وأرغدا
ونهر مجردة كما يصوره الشاعر جميل
وعظيم في جميع الأحوال، سواء أكان
ثائرا متمردا أم كان رائقا متهاديا، إنه
رسول محبة وخير، يوحى للشعراء
والفنانين والمبدعين بأعظم الأشعار
والألحان، ولعمري فقد قال فاضل
خلف الكلام الفصل في نهر مجردة
حتى أنه لم يترك لمن بعده ما يمكن أن
يقال في التغزل بذلك النهر رمز الخير
والعطاء:

لقد عشت حيناً في حماك مفردا
شهدتك فيها ثائرا متمردا
شهدتك فيها رائقا متهاديا
فما كنت صخاباً وما كنت مزيدا
وقد كنت في حاليك يا نهر خيرا
بمسراك تبدي رافة وتوددا

وقد كنت لي في عالم الشعر موحيا
قصفت مع الشادين شعرا مخلدا
وما كنت قبل الملتقى مترنما
فأصبحت في مفناك طيرا مفردا
١٩٧٢ / ص ٥٢، ٥٣
ولا يشبع نهم الشاعر وحبه لذلك النهر
قصيدة واحدة، بل هو يسطر القصيدة
تلو الأخرى، يتغزل بالنهر وجماله
وجلاله، ونقرأ معا القصيدة التي تحمل
عنوان الديوان " على ضفاف مجردة
"، والتي يؤكد فيها على حضارة تونس
وبهاثها عبر العصور:

أ تونس يا ربة المزهر وباعثة الحب
في الأعصر
لك المجد تهيي بما نلت من المغنم
الواهر المثمر
فأرضك مهد الجمال الرطيب، وجوك
جو السنا المقمر
وأفك للنور مستودع يوزع من
فيضه المطر
أتيتك والقلب في لهفة إلى عالم
بالعطا مزهر

ص / ٦٨ /
ولعل قصيدة " الورقات التونسية "
تكون امتدادا لتلك العلاقة الحميمة
بين شاعرنا وتونس، وهذه القصيدة
كتبها الشاعر وأهداها لصديقه
الأديب والباحث " حسن حسني عبد
الوهاب " وذلك بعد إصداره لكتاب "
ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية

التونسية ” يقول الشاعر:

مرحبا بالورقات التونسية

مرحبا بالنفخات الحسنية

مرحبا بالتونسيات التي

أهدت الفكر منارات وضية

ورواحي تونس من قدم

مواطن المجد وسر العبقرية

نبغ الفكر بها مزدهرا

ثم أهدى من سناه البشرية

هذه الأربع كانت قهسا

فسلوها عن عصور ذهبية

ص / ٥٦ /

وكان الأديب ” عبد الله زكريا الأنصاري

” رحمه الله، قد أرسل رسالة لشاعرنا،

يعاتبه فيها لأنه نسي وطنه الكويت، في

غمرة حبه وعشقه لتونس الخضراء،

وهاهو خلف يرد تلك، مؤكدا أنه من

المحال أن ينسى وطنه:

لم تنسني تونس الخضراء إخواني

ولم تزدني سوى شوق لخلاني

ولم تزدني سوى حب إلى وطن

أصفيته الود ألوانا وأصفاني

وللكويت حنين بات ملء دمي

لولا وجودي في الخضراء الأضناني

فتونس المجد مضياف ومؤنسة

تحيي الأديب وتجزيه بإحسان

وتونس بهجة الدنيا وزينتها

آمنت بالله فيها خير إيمان

ص / ٦٠ /

ولا تكتمل دائرة الحب لتونس ومجردة،

بدون الإشارة والوقوف عند شاعر

تونس والعربية، المبدع الفذ، والملاق

الخالد ” أبو القاسم الشابي ” ، الذي

يعتبر معلما من معالم تونس الحضارية،

ومنارة من مناراتها الإبداعية.

ولا أروع ولا أجمل من أن يتغزل الشاعر

بالشاعر، فلنستمع إلى ” فاضل خلف

” وقصيدته الرائية، والتي تحمل عنوان

” أبو القاسم الشابي ”:

في تونس الخضراء رنّ بمسمعي صوت

السمير

هو صوت شاعرها المخلد في القلوب

على العصور

(كم من عهود عذبة في عدوة الوادي

النفير)

فضية الأسحار مذهبة الأصائل

والبكور

ثم ينتقل الشاعر متسائلا، إن كان

صوت الشابي يمكن أن يسكت عبر

مر العصور مؤكدا أن الليل الذي خلق

للشدو و التغريد لا يمكن أن يسكت

أبدا:

هل يسكت الشعر الجريح على

المصابث والثبور

هل يسكت الشابي وهو لسان موطنه

الصبور

كلا فما خلق المغرد للسكوت على

النكير

ثم يختتم الشاعر قصيدته بمخاطبة

- عمل في السلك الدبلوماسي، ملحقاً
صحفياً في السفارة الكويتية بتونس
من عام ١٩٦٢ . ١٩٧٤ .

- ينحدر الشاعر من أسرة أدبية عريقة،
وشقيقاه: عبد الله وخالد من أدباء
الكويت البارزين.

**** مؤلفاته**

- أحلام الشباب / قصص قصيرة .
١٩٥٥ .

- في الأدب والحياة . مقالات في الأدب
والنقد . ١٩٥٦ .

- زكي مبارك / ط١ ١٩٥٧ ، ط ٢
١٩٨٢ .

- دراسات أدبية كويتية ط١ ١٩٦٩ ، ط٢
١٩٨١ .

- ديوان على ضفاف مجردة / شعر .
ط١ ١٩٧٣ ، ط٢ ٢٠٠٣ .

- سياحات فكرية ١٩٧٧ .

- ٢٥ فبراير / ديوان شعر وطن .
١٩٨١ .

- أصوات عالية، أصدقاء بعيدة . ١٩٨٣ .

- قراطيس مبعثرة، مقالات ودراسات
١٩٨٥ .

- ذكريات نقعة ابن خميس، سيرة ذاتية
١٩٨٧ .

- أزهار الخير، مذكرات ومقالات
١٩٨٧ .

- أصابع العروس / قصص ١٩٨٩ .

- لبنان والوجه الضبابي، قصائد نثرية
١٩٨٩ .

روح الشبابي، التي ما تزال ترفرف
فوق سماء تونس الخضراء، مؤكداً
حيه وإعجابه بتلك القائمة الشعرية
الباسقة:

يا شاعر الخضراء حديق من ترى
بين الزهور

من ذلك المفتون بالخضراء بالشعب
النهضوي

أعرفته يا أيها الشبابي من
خلف الخدود

هو شاعر من مشرق الأحباب جاء
إلى الثغور

للمغرب العربي حب ملء خافقه
الطهور

تونس / ١٩٦٧ / ص ٦٧

الشاعر في سطور

- ولد فاضل خلف التليجي في الكويت
عام / ١٩٢٧ / .

- شاعر وقاص ومؤرخ وناقد .

أول من أصدر مجموعة قصصية في
الكويت بعنوان " أحلام الشباب " عام
/ ١٩٥٥ / ، فحاز بذلك سبق الريادة .

- تلقى تعليمه في المدرستين: الشرقية
والمباركية، وزاول مهنة التدريس فيهما
من ١٩٤٤ . ١٩٥٥ .

- عمل في دائرة المعارف من ١٩٥٢ .
١٩٥٤ ، وفي دائرة المطبوعات والنشر
من ١٩٥٤ . ١٩٥٦ .

- سافر إلى مدينة كامبريدج / بريطانيا
للدراسة من عام ١٩٥٨ . ١٩٦١ .

- . فرحان راشد الفرحان والقصة القصيرة، دراسة ١٩٩١.
- . سعاد الصباح الشعر والشاعرة . دراسة ١٩٩٢.
- . كاظمة وأخواتها / ديوان شعر . ١٩٩٥.
- . دراسات كويتية في ثلاثة أجزاء . ١٩٩٦.
- . ديوان الفاضل، الأعمال الشعرية الكاملة، وتضم الدواوين الثلاثة: على
- ضفاف مجردة، ٢٥ فبراير، كاظمة وأخواتها، وقد صدر في طبعة أنيقة عام ٢٠٠٦.
- ** مراجع البحث
- . ديوان على ضفاف مجردة / الكويت ط ٢٠٠٢.
- . ديوان الفاضل / الكويت ط ٢٠٠٦.
- . أدباء وأدبيات الكويت / ليلى محمد صالح . الكويت ١٩٩٦.



مقالات

الكويت القديمة ملكت وجدان الفايز

بقلم : كاملة سالم العياد
(الكويت)

حين نستمع لشعر محمد الفايز، نستمع لصوت مدينتنا القديمة ويتناهي إلى
أسماعنا صدى تلك الأيام بجمالها إشراقاتها، حتى حين يتكلم الشاعر عن
عذابات الإنسان الكويتي في البحر يتكلم عن عذابات خلقت التحدي وصنعت
الفوز بكفاح الآباء والأمهات الذين اجتمعوا حول لقمة العيش يأكلونها بسرور
وقناعة ورضا، في المدينة القديمة سرت روح واحدة بين كل الكويتيين روح خلقت
المحبة والتلاحم الذي صنع طموحاً لصنع كويت أفضل..

من يستطلع أن يستمع لشعر محمد الفايز ولا يفوص في أعماقه ويسندُ
ظهره إلى الوراء ويطلق لخياله العنان، يتطلع إلى السماء وزُرقتها الرائعة فتُردد
روحه وقلبه شكراً لرب العالمين على تغير الأحوال إلى الأفضل.

من يستطيع أن يخفي إعجابه بشعر الفايز الذي يمسك ضوءاً يصلنا
بماضي الآباء والأجداد.. فتتجلى للإنسان الكويتي صوراً كثيرة هنا وهناك
صور للكفاح، للمعاناة، للرضا بما كتبه الله والعمل ما هو أفضل. يقول محمد
الفايز من مذكرات بحار.

من مذكرات بحار "محمد الفايز"

لأزلت أذكر كل شيء من مدينتنا القديمة

عن حارتي الرملية الصفراء والمقل الحزينة

لما تحديق في السماء على السطوح

نضبت جراح الماء والغدران مثل يد البخيل

محلته، فأمست كالتقبور

مخسوفة سوداء تملؤها الصخور

وعلى الضفاف الغارقات

بالشمس والرمل والندى والضباب

وقف الصباح

يترقبون سفينة الماء

التي قالوا تعود

بالماء من نهر الشمال والسماء

بيضاء كنهر من جليد

هيهات أن تمطر

ويهتف من بعيد

نضرب بشار صارية تلوح

كهلال مذنبة يغطيها الضباب

صلى إذن

فالموت اقرب ما يكون

الريح أغرقت السفينة والسماء

حقدت علينا يا أمينة

ينطلق الشاعر الأديب محمد الفايز

الذي تتضح في شخصيته حبه الشديد

لهذه الأرض فأبى إلا أن يسجل أسطورة

وملحمة لمعاناة شعب تضاهي الملاحم

العالمية كالألياذة الأوديسا وكاليفارا

والشهنامة ليس من حيث ضخامة

الألفاظ وتشابك الصراع وإنما على

بساطتها تعكس هذا الصبر، والكفاح

الأبدى، والتعاضد مع ظروف الحياة بكل

معطياتها.

محمد الفايز يعرض هذه القصيدة

بأسلوب قصصي مميز لأنه قصاص

كتب القصة القصيرة وخبرها، وماهو

يستخدمها بكل لقطاتها وعناصرها

ليضيف للقصيدة لمحات جمالية رائعة

يبدوها "لازلت" فعل ناسخ يوحى

باستمرار عرض شريط الذكريات

ويبدو الصراع خلال الإنارة.

وال فلاش بلاك Flash black

بالاستمرارية، وكأنه يرد على استفسار

ذكر فعل مضارع، كل شيء للتأكيد

والمدينة. مدينتنا (جميعاً) وأي مدينة،

القديمة بالذات، وتتوارد الألفاظ

الموحية(الحارة رملية صفراء) واللون

الأصفر يوحى بالحزن يناسب المقل

الحزينة (عمق الألم)، و "التحديق"

يعبر عن الحالة النفسية "في

السماء" كناية عن الاتصال بالخالق

ليعكس حالة إيمانية خاصة بالشعب

على السطوح" لتوحى بالعلو والقرب

وتتوالى "نضبت" لفظة موحية بانتهاء

الماء تماماً وأكدها مرة أخرى "محلته"

انقطع منها كل خير فأصبحت كالتقبور

وهو تشبيه يوحى بالوحشية والخوف

أيضاً، لأن هذا الحدث الرئيسي في

الموضوع فهي "مخسوفة" والخمسة

أسوأ الأحوال التي تمر بها الأشياء

وتملؤها الصخور فلا أمل يرجى أبداً

وتقتل بنا القصة أو القصيدة إلى

لقطة كاميرا أخرى تعكس لنا حالة

أخرى فالضفاف الغارقة بالشمس
(إشراق ونور والرمل المندى رمل المدينة
يتفاعل مع مفردات الطبيعة بحب ثم
يقطع علينا هذا الإمتاع الذي يحسه
ويعيشه أو الذي يخاف منه، أو يفلق
هذه الحكاية. وقف الصحاب وفي
المبارة إحياء بالتلاحم وروح الجماعة
والتحدي اشتياق ولهفة ولواعج، ويكمل
هذه الترقب (سفينة الماء لتي قالوا)
فيها تشكيك من عودة السفينة (سماء
بيضاء) صافية ويزيدها التشبيه
إصراراً كهر من جليد ولا أمل بأي
أمطار هيات... استحالة تستقطب
الاسترحام والمشاركة والإحساس
بالمعاناة.

ويعود لنا أسلوب القصة، يحرك
مشاعرنا هتاف، والتهاتف للفرحة
وقد نطن بقرب الانتظار (يبشر).
وتتجلى النزعة الدينية الصارمة كهلال
مثنية، فالنصر من عند الله، والعودة
الميمونة للسفينة تمثل قدسية يعكسها
هلال مثنية، ويصدمنا مرة أخرى فما
دمت تؤمنين (صلى إذن) لله وهذه
طبيعة شعب تؤكدها أجهزة الإعلام
وهي تعرض مرات عديدة سجود سمو
أمير البلاد بعد عودته إلى البلاد بعد
التحرير، طبيعة شعب تنعمي ألا تتغير
في السجود لله شكراً، وصبراً ويتبادر
من أمانة سؤال لماذا أصلي؟ فيجيبها
القصاص الشاعر، بعبارات سريعة

متلاحقة لا تحتل شرحاً ولا تحليلاً
(الريح أغرقت السفينة) (والسماء
حقدت علينا يا أمانة) واختار الاسم
(أمانة) ليعطي إحياء بالأمانة ويحملها
أيضاً أياً كانت وقد عكست هذه
القصيدة شخصية شاعر مخضرم
عاش ذكريات الكويت القديمة ولمس
جزئياتها، وخاف أن تمحو من ذاكرة
الأطفال، وأن تطفئ المدينة الحديثة
على كل ما بقي لها من سجل مسجلاً
بالصوت واللون والصورة، وأسمائها
مذكرات بحار ضمنها ديوانه النور
من الداخل وجاءت قصيدته مشعة
بألفاظها ودلالاتها الموحية لتعكس
الصدق الذي يعيشه الشاعر ويود أن
يعرفه الآخرون كما يود أن يشاركه
العالم الآخر من الإحساس بمعاناة
هذا الشعب قبل أن يعيش رغد زمن
النفط. (وحارتي الرملية الصفراء)
كناية عن الحزن (المقل الحزينة)
كناية عن الحزن نضبت، محلت،
بيضاء كناية عن استحالة المطر لعدم
وجود السحب بيضاء كهر من جليد
(تشبيه ليؤكد السابق). هيات اسم
فعل بمعنى بعد واستحال والتشبيه
كهلال مثنية، لتضفي عليها القدسية
التي يريد، والناعبة من أهميتها وأهمية
الماء الذي تحمله لهم قد ينظر بعض
النقاد إلى هذه القصيدة بإنها قصيدة
عادية، ولعلي أخالفهم برأي متواضع
مؤداه أن القصيدة تتصل بتراث بدأ

ينسى ويضيع، وقد تصدى لها هذا
الشعر بإحساس وطني صادق وقريب
وبأسلوب قصصي جميل يفهمه أبناء
البلد ويعيشون ذكراهم فيه، كما فهمه
الكثير من القراء العرب الذين أحسوا
عمق معاناة هذا الشعب حيث يكمل
كل أوجه المعاناة في مذكراته اللاحقة
لتكون ملحمة كويتية رائعة بكل صورها
ومعالمها التي قاربت على الاندثار

فأحيها الشاعر المرحوم محمد الفايز
ولذا جاء سجل شعره انعكاساً لوطنيته
وإحساسه بالمسؤولية تجاه الأجيال
القادمة لتصل رسالته إلى الأسماع..
في لوحة متكاملة باللون والصوت
والصورة وهذه القصيدة نموذج من
نماذج الأدب الإنساني الذي يستطيع
كل قارئ أن يعيش مفرداته ويحس
معاناته.



مقالات

عبدالله العلوي

أول شاعر ودبلوماسي يمزح في بيانه السياسي

بقلم: عبدالله عيسى
(الكويت)



عبدالله العلوي

أن يكون الأدب أداة السياسة؛ فهذا مطرد في التاريخ، و أن يستخدم الأدب السياسة كموضوعات يناقشها أو يبدي الرأي فيها؛ فهذا متواتر أيضاً، بيد أن يكون الشعر لغة صياغة القرارات السياسية بل أن يتخذ المزاح أسلوباً للنظم، فهذا العجائب، ولكنه وقع في أواسط القرن العشرين.

مولود هاشمي لأبوين يمانيين أبصر النور في سنغافورة (١) من بلاد الملايو (٢) عام ١٩٠٣ (٣)، يا لها من سبيكة أسبغت على هذا الوليد سراييل

(١) جريدة الأهرام ، عدد ٣٦٦٢٢ ، (ممثّل اليمن يكتب تقاريره بالشعر).

(٢) بلاد الملايو: المنطقة التي تشمل أندونيسيا، ماليزيا، سنغافورة و بروناي، وقد كان في تلك المنطقة أكبر جالية عربية - خاصة اليمانية- في نهايات القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين، وقد التقيت بأحد أحفادهم عام ٢٠٠٦ في ماليزيا.

(٣) شفويّاً من الدكتور سليمان الشطي.

تجارب أبدعت موهبة استقرت في شخصه، فكان عبدالله بن أحمد بن عمر بن عبدالله بن عمر بن يحيى العلوي (٤) أباً ليلي (٥).

أبصر النور في بلاد غريبة عن العربية، رغم أن جذوره تمتد إلى قلب العروبة نسباً و بلداً، فوصل تينكم الخلتين بالمواظبة على الآداب العربية حتى قرأ البيان والتبيين ما يربو على الخمسين مرة (٦) و لم ينس حظه من آداب الثقافة المحيطة به فأتقن الأندونيسية و الماليزية و الإنجليزية. (٧)

و قد ناه به علماء اليمن سعداً و يماً بمولده حتى ازدحمت طرق السماء بالدعوات الصالحات له و المراسلات المباركات لوالده؛ فأنشد العالم الشاعر أبو بكر عبدالرحمن بن شهاب الدين:-

لأحمد نجل قادم بسعوده

له كليت العين العناية والرضا

وسماه عبدالله فهو كجده

و بالفال قد أرخت إلا من (ارتضى)

(٨)

فلا عجب أنه في سن الخامسة عشر

(٤) العلوي، عبدالله بن يحيى المجاج، ص (٣)

(٥) مصدر سابق، ص (١-ك)

(٦) جريدة الأهرام ، عدد ٢٦٦٢٢ ، (ممثل اليمن يكتب تقاريره بالشعر).

(٧) العلوي، عبدالله بن يحيى. المجاج ص (٣)

(٨) مصدر سابق ص (٣)

(٩) جريدة الأهرام ، عدد ٢٦٦٢٢ ، (ممثل اليمن يكتب تقاريره بالشعر).

(١٠) جريدة الأهرام ، عدد ٢٦٦٢٢ ، (ممثل اليمن يكتب تقاريره بالشعر).

(١١) أنيس منصور، جريدة أخبار اليوم، عدد ١١٢٤ (عبدالله العلوي شاعر التقارير و التقارير)

(١٢) العلوي، عبدالله بن يحيى المجاج، ص (س).

حين سافر إلى بلاد حضرموت - و كأنه يزور مسقط رأس موهبته في وادي عيقر - لا عجب أنه أصدر مجلة (عكاظ) التي كانت تكتب بالأنامل المجردة لتتشر في الأندية الأدبية (٩)، ولا زال غرض العظم طرياً، و من أجل ذلك قدمه الإمام يحيى حميد الدين - إمام اليمن - و بعد ذلك الملك أحمد و سيف الإسلام البدر، حتى أن الإمام يحيى كان يدعوه ب(الولد عبدالله) (١٠) على ما كان يعرف به الإمام من الشدة و الجلف، كما اعتاد سيف الإسلام البدر على أن يبعث له بيتين من الشعر تلفرافياً في كل مدينة يحل فيها (١١)، و قد جمع تلك المراسلات -و أخرى بينه و بين آخرين - جمعها في ديوان شعري سماه (المجاج) و أضاف عليها بعض الأبيات المتفرقات، و كان قد قدمه له الشاعر أحمد رامى (١٢)، و مما جاء في تلك المراسلات ما أرسله الأمير سيف الإسلام إلى الشاعر عند نزوله (زبيد):

عسى الله أن يدني زمان تواصل

به تشتفي من علة الوجد و الفصم

و نبليغ من لقياكم غاية المنى

و تنزاح عنا و حشة الكرب و الهم

فرد مجاوباً:

بدور زيب قد حططنا رحالتنا

ولكن رجل الشوق ماضٍ على الرغم

إذا ما ذكرنا كم شربنا دموعنا

وعفنا للذكاركم كؤوس ابنة الكرم (١٣)

ثم تابع رحلته إلى الحجاز فمصر، و

هناك حصل على الشهادة العالمية التي

يقضي بها الأزهيون السنين الطوال

- على جمع الكثرة - للحصول عليها

حصل عليها بثلاثة أشهر- على جمع

القلة- فقط وعاد إلى الملايو (١٤)،

ليصبح من أعيان العرب ثم، ومن الأدباء

و العلماء و الصحافيين- بعض الأحيان

-، فينصب بعدها على رأس ثلة من

المؤسسات و الجمعيات الإسلامية؛ فهو

رئيس الرابطة العربية و نائب الرئيس

لجمعية الدعوة الإسلامية و للرابطة

الإسلامية الباكستانية و العديد العديد

مما لا يسع المقام لذكره (١٥)، ليس بين

العرب فحسب بل حتى بين الملايويين،

إذ كتب في صحيفة (أوتسن مالايو)

الماليزية (١٦)، و في سنة ١٩٥١ مثل

(مالايا) في المؤتمر الإسلامي الذي

عقد في تلك السنة في كراتشي،

و انتخب عضواً في إدارة المجلس

التشريعي بسنغافورة (١٧).

لقد شب عبدالله بن يحيى العلوي-

ذو القامة المتوسطة و الوجه الأحمر

المشابه لبني جنوب أوروبا-(١٨) شب

حتى بلغ مرحلة كان قد نبغ شعره عن

أترابه، و كان يرسل إلى يحيى حميد

الدين بالشعر فراداه و أسراه، و لكن

يا أسفا على عدم بلوغ شيء من ذلك

الشعر إلى أيدينا إلا قليلاً و مما يذكر

أنه قال في حضرة الإمام أبياتاً منها:

ما لصنعاء لا أراها كما كنت

أراها من قبل عشرين عاماً؟

في ثراها دم و في الجو غيم

مكفهر و في الخدور أيامي

و أرى الروضة الجميلة ذبلي

والضراشات حولها كاليتامي

أطوت أهلها الكرام المنايا

أم أدار الرحي على القوم جاماً؟

أتراها من ثورة الأمس تكني؟

أم تراها حبلى بأخرى غراماً؟

عبرة الدهر قد تنبأت عنها

قبل عشرين حجة و صياماً

ليت شيطان شعري الأمس

ما كان و ياليت عودها ما استقاماً

تعست رجله و تبت خوافيه

و طاشت رياشه و القدامي (١٩)

(١٣) العلوي، عبدالله بن يحيى، المجاج ص ٢٨٧.

(١٤) جريدة الأهرام ، عدد ٣٦٦٢٢، (ممثل اليمن يكتب تقاريره بالشعر)

(١٥) المصدر السابق

(١٦) العلوي، عبدالله بن يحيى، المجاج ص (١-١)

(١٧) المصدر السابق ص (ع) ، و أحسب مالاي سنغافورة.

(١٨) أنيس منصو-جريدة أخبار اليوم، عدد ١١٢٤، (عبدالله العلوي شاعر التقارير و المقارير

(١٩) المصدر السابق

ولا يخفى عليك أيها القارئ الكريم ما في هذه القصيدة من الجرأة أن تلقى أمام يحيى حميد الدين، إلا أن العلاقة بينهما توثقت أيما توثق لتكون فاتحة له بعد ذلك غداة إيصاء الدنيا أبوابها عليه.

فقد ترك له أبوه مائة ألف جنيه ليزاوجها بالنباهة و التجارة بعد خمس سنوات فتطرح مائة و ثلاثة وسبعين بيتاً أو بعبارة نقدية أكثر مليوني جنيه (٢٠)، ضاعت كلها بعد الحرب العالمية الثانية.

كان في سنغافورة حين احتلها اليابانيون في الحرب العالمية الثانية، فاستولى القوم على أملاكه طراً عام ١٩٤٢ (٢١). لينفى بعد ذلك إلى أندونيسيا في رحلة عذابات تسير فيها السفينة الحربية التي أقلته و عائلته الشبر في دهر؛ فقد قطعت خمسمائة كيلو متراً في شهر، ذلك لأنها كلما شرعت في الحركة أوقفها أمر بالركون إلى إحدى الجزر، فما كان من المُلوي إلا أن نزل في إحدى الجزر باحثاً عن بعض الباطل ليقدمها لأولاده بعد أن عجز أن يقدم لهم طعام السادة الأشراف الذي كان يطعمهم آنفاً، إذا بالسفينة تطلق صيحتها تاركة إياه خلفها غير أبهة به، و قد أدركه الموت لولا عودة السفينة لا لشيء غير أن

اليابانيين أرادوا أن يستخدموه مذبأ لهم ضد الحلفاء في شونتو، و هذا ما كان (٢٢)، و ليس ببعيد أن يكون ذلك سبب إصدار الإنجليز حكماً عليه بالإعدام و أن ألقت جميع أمواله البالغة مليوني جنيه (٢٣)، فأتخذ بعد التحرير الحصى سجداً، و بات أهله تحت سقف السماء في الليل هجداً.

وما عاد إلا عام ١٩٤٧ إلى سنغافورة بعد أن أصدر الحلفاء العقو عنه. (٢٤)

هنالك توصل بحبال الأدب مرة أخرى لتوصله إلى إمام اليمن، فكان فاتحة حياة جديدة أبدع فيها العلوي هنا ما كان يسبقه إليه أحد.

عينه الإمام مستشاراً صحافياً في القاهرة متخذاً الزمالك موضع قدم له في بيت اقتطع من سنغافورة عام ١٩٥١ فيه ثمانية من الأبناء (٢٥)، و أخذ يكتب في صحيفة عبدالقاهر حمزة المسماة بال (البلاغ) (٢٦)، و قد افتتح (مخزن الأهرام) الذي خسرفه ستة آلاف جنيه (٢٧)، لينتقل بعدها إلى السياسة متحصناً بمصل الأدب عن جمودها رافهاً لواء الشمر في عرصاتها.

ففي أواخر العهد الإمامي عين سفيراً في أندونيسيا لليمن، و ما إن أعد

(٢٠) المصدر السابق، و لست أدري أي جنيه المقصود المصري أم الجنيه الاسترليني؟

(٢١) المصدر السابق

(٢٢) المصدر السابق

(٢٣) جريدة الأهرام ، عدد ٢٦٦٢٢، (ممثل اليمن يكتب تقاريره بالشعر)

(٢٤) العلوي، عبدالله بن يحيى، المجاج ص (ع)

(٢٥) جريدة الأهرام ، عدد ٢٦٦٢٢، (ممثل اليمن يكتب تقاريره بالشعر)

(٢٦) العلوي، عبدالله بن يحيى، المجاج ص (س)

(٢٧) أنيس منصور، جريدة أخبار اليوم، عدد ١١٢٤، (عبدالله العلوي شاعر التقارير و المقارير)

إنسان (لا تكاد تأنس إليه إلا تمسك بك، أي عض عليك بالنواجذ، ثم يظل يلقي على مسامعك شعراً قديماً و حديثاً) (٢١).

و المطلع على تقاريره السياسية- و التي كان أولها ما عنوانه بـ (تقرير سياسي منظوم - أول تقرير سياسي بالشعر العربي- وصف رائع للمغرب) - يرى فيها من سعة المعرفة آفاقاً شاسعة، فمن الأدب إلى الدين و من الطب إلى التاريخ... إلخ

و حصل على وسام الاستحقاق من الرئيس المصري جمال عبدالناصر كما حصل على سواه من الأوسمة (٢٢)، و كرم في العديد من المحافل التي جادت بها قرائح الشعراء بتجيلاً لشاعرنا؛ كما هو الحال في عام ١٩٤١ عند تكريمه من قبل الرابطة العلوية بمدينة جاوا الأندونيسية حين أنشد الشاعر اليمني أحمد بن عبدالله السقاف:

هانت مثال للفضيلة سايرا

تحضر إذ عريته فتعربا

إذا قلت شراً أخلص النصيح زاجراً

وإن قلت خيراً قال ليبيك مرحباً (٢٣)

ولا أرى في مما قيل في العلوي شيئاً عظم ممناه و قصر طرفاه بلاغة من

عتاده و شرع كلماته للرئيس سوكارنو إلا و قامت الثورة في اليمن فباركت القرار- (٢٨)

مثل اليمن في عدة مؤتمرات (الاجتماع كونكري، بندونغ، ومؤتمر القارات الثلاثة في هافانا، و في المؤتمر التمهيدي لرؤساء دول عدم الانحياز) و كان في أغلب تلك المؤتمرات العضو الوحيد - المجزئ - في الوفد اليمني كما في مؤتمر هافانا و مؤتمر موسكو (٢٩)، ليصوغ تقارير سياسة هزلية عما يقع في تلك المؤتمرات مراسلاً إيها إلى سادة اليمن.

و كان أول تلكم التقارير تقرير سياسي عن الدورة الثانية و الثلاثين لمجلس جامعة الدول العربية في الدار البيضاء عام ١٩٥٩ في سبتمبر؛ فبعد أن عاد إلى مقره في القاهرة وردته رسالة من القاضي محمد عبدالله العمري مقيم روما ووكيل خارجية اليمن و رئيس وفد اليمن في ذلك الاجتماع يحث شاعرنا بأن ينظم تقريراً سياسياً (فيه ما يضحك و يبكي) ليكون سبقاً شعرياً بديعاً، و قد تنبأ العمري - إلا إنه قد صدق- أن التقرير المنظوم سيكون له شأن في دنيا الأدب (٣٠)، و قد كان ذلك حقاً.

(٢٨) العلوي، عبدالله بن يحيى. المجاج ص(ف)

(٢٩) أنيس منصور، جريدة أخبار اليوم، عدد ١١٢٤، (عبدالله العلوي شاعر التقارير و التقارير)

(٣٠) العلوي، عبدالله بن يحيى. تقرير سياسي منظوم- أول تقرير سياسي بالشعر العربي- وصف رائع للمغرب ص٢

(٣١) أنيس منصور، جريدة أخبار اليوم، عدد ١١٢٤، (عبدالله العلوي شاعر التقارير و التقارير)

(٣٢) العلوي، عبدالله بن يحيى، تقرير سياسي منظوم فيه ما يضحك و يبكي، القسم الأول، ص٧. وقد جاء فيها تحت صورة للمؤلف (تقديراً لجيد ثباتكم و جليل خدماتكم للوحدة العربية منضاتكم و سمام الاستحقاق) و موقع تحته بـ (جمال عبدالناصر).

(٣٣) العلوي، عبدالله بن يحيى، المجاج ص (١-ج-د)

قول الشاعر أحمد رامي "إن الشاعر عبدالله بن يحيى العلوي... ليس أديبا فحسب؛ بل هو عالم ديني جليل، و سياسي مخضرم فحل، وزعيم وطني له تاريخه الحافل في التضحية و الجهاد في سبيل وطنه و عروبه" (٢٤)

لقد أغمض إغماضته الأخيرة في مسقط رأسه سنغافورة عام ١٩٩٣ (٢٥) بعد أن قضى حياة سادتها المجائب رغم أن العشرين سنة الأخيرة لم أقع لها على ملمح ربما لأنه أثر السكون إثر سبعين عاما حافلة بالأحداث.

مما يكدر القاص أثر العلوي أن ما وقع بين يدينا من شعر العلوي بالغ الندرة إذا ما قورن بنظمه السياسي، فشاعرنا فضل ألا ينشر ديوانه الشعري - أو ما سماه أنيس منصور بديوان الشعر المكشوف (٢٦) - فقد ذكر أنه لم يقم بنشره، إلا أنني وجدت دبر ديوان "المجاج" المطبوع عام ١٩٧٢ (مطابع سجل العرب) قائمة بأثار ذكر أن منها ما لما تطبع حينها و هي كالتالي:

صدر للشاعر:

- تقرير سياسي منظوم عن الاجتماع الـ ٢٢ لجامعة الدول العربية بالمغرب (طبع بدار التأليف بمصر عام ١٩٦٥)

- تقرير سياسي منظوم عن مؤتمر دول عدم الانحياز (طبع بدار التأليف الأرجع أن ذلك فيما بين ١٩٦٥ و ١٩٧٠)

(٢٤) العلوي، عبدالله بن يحيى المجاج، ص (س)

(٢٥) شفويا من الدكتور سليمان الشطي.

(٢٦) أنيس منصور، جريدة أخبار اليوم، عدد ١١٢، (عبدالله العلوي شاعر التقارير و التقارير)

(٢٧) المصدر السابق نقمه.

(٢٨) العلوي، عبدالله بن يحيى تقرير سياسي منظوم فيه ما يضحك و يبكي، القسم الثاني، ص ٢

تحت الطبع:

- تقرير سياسي منظوم عن المؤتمر الإسلامي المنعقد بعمان شعرا

- تقرير سياسي منظوم عن مؤتمر دول عدم الانحياز بكونكري (غينيا)

- أنيس منصور آه منه و آه عليه

- الفاسيات

- أخطاء المنجد

- ديوان العلوي الكبير (التجاع)

- منه إلي و مني إليه

- العربية السعيدة

وكما قيل عنه كانت (حياته شعراً.. وشعره بلا حياة) (٢٧)، من أجل ذلك لم يردنا إلا بضعة نصوص متفرقات، ذكرت بعضها آنفاً.

يبد أنه ذكر في مقدمة تقريره السياسي المنظوم عن المؤتمر التمهيدي لدول عدم الانحياز ذكر أبياتا دون نسبة أحسبها له:

وما نضروا بما دوني بفضل

إذا ما كنت أكثرهم مزاحا

وأرْقَصُهُمْ على وترِ وصنَج

واظرفهم واطفهم مزاحا

إذا شقوا الجيوب شققت جيبي

وإن صاحوا علوتهم صياحا (٢٨)

و لا تخفى عليكم روح المزاح حتى في هذه الأبيات.

و مما جاء في ديوانه (المجاج) أبيات
نظمها بعد ثلاثين عاماً من قرانه
بزوجه جاء فيها :-

عشت في ظلها ثلاثين عاماً

بعد عشرو لم ازل مستهما

ملاً السعد والجمال حياتي

فكأنني لم أحي إلا لاما (٣٩)

رغم هذا الوفاء السموالي إلا أنه كتب
لإحدى مضيفات الطائرة الحسناوات
عام ١٩٦٧ في لبنان كتب لها - طلباً
منها - أبياتاً هي:

يقول الشاعر أحمد رامي في مقدمة
"المجاج": "يلاحظ القارئ أن الشاعر
في هذه الأبيات الموجهة إلى الأصدقاء
يقدم لنا صورتين من الشعر: صورة
النفس الشاعرة التي تجود بالمعاني
الخيرة، و صورة المجتمع العربي من
مختلف زواياه الإنسانية و لو لم يكن
في شعر السيد العلوي غير هاتين
الصورتين لكفى أن يتقدم بها في
موكب الشعراء الذين أثروا الإنسانية
بشعرهم" أهـ (٤٠)

حين كان في مؤتمر القارات
الثلاث في هافانا في كوبا، وفي إحدى
الليالي انعقدت اللجنة السياسية حتى
الصباح وكان لابد أن نتحدث كل الوفود
لكي تتخذ اللجنة قراراتها النهائية، و

أعطيت الكلمة للوفد اليمني- الذي
كان مكوناً من شاعرنا العلوي فقط
- اقترب من اللاقط ليقول بالحرف
الواحد: (كنا ننتظر من كوبا أن تسقينا
كوباً واحداً و لكن أبى كرمها إلا أن
تسقينا أكواباً فأكواباً)

ولم يعرف المترجم المصري أن ينقل
التلاعب بالألفاظ في هذه، فغلبهم و
غلبه الضحك أيضاً (٤١).

و يقول:

وأجمع الوفود طراً قاطبة

أن فلسطين بلاد عارية

.....

وأقسموا لا بد من طرد اليهود

و محققهم محقاً كعاد و ثمود (٤٢)

.....

و قرررو تأييد حق قبرص

كأمة صديقة لا تقرص (٤٣)

ويذكر بعض نشاطات الوفود بعد
انقضاء الجلسة فيقول:

وشربوا الكوكا على البيبسي معا

والشاهي الأخضر والمنعنا، (٤٤)

ويصف بعض الوفود...

و طالما شوهده منهم ناس

يغلبهم في الجلسة النعاس (٤٥)

(٣٩) العلوي، عبدالله بن يحيى، المجاج، ص ٩١.

(٤٠) العلوي، عبدالله بن يحيى، المجاج، ص (ق).

(٤١) أنيس منصور، جريدة أخبار اليوم، عدد ١١٢٤، (عبدالله العلوي شاعر التقارير و العقارير).

(٤٢) المصدر السابق ص ٩٧.

(٤٣) المصدر السابق ص ١١٦.

(٤٤) المصدر السابق ص ١٢٧.

و البعض يشكو من قروح المعدة

لكنه بالعكس عند المائدة

وكرش بعضهم شبيه الطبل

يزهو به في الدار بين الأهل

و آخرون يعبتون بالقلم

بفهمهم و البعض يَكُم كالصنم

و شاهدت عيناى بعض السفرا

يسخر من زميله من الورا (٤٦)

و قد يكون الشاعر في بعض الأحيان

لازع اللسان فيسمي الأشخاص و يطلق

عليهم الألقاب، فهاهو يقول عن عضو

وفد البرازيل في المؤتمر التحضيري

لدول عدم الانحياز:

و بينهم عضواتى مراقب

من البرازيل بدين ثاقب

كأنه في عرضه و الطول

مصغر من حيوان الفيل

وفيه بعض شبه من كخ كونغ و كيف

لا وخاله من هونغ كونغ (٤٧)

و لم يسلم منه حتى الصحافيون:

و في الوفود عصبية خطيرة

من وكلاء الصحف الشهيرة

تسترق الأتباء و الأسرار

و تخطف الأسماع و الأبصار

(٤٥) المصدر السابق ص ١٤٤

(٤٦) المصدر السابق ص ١٤٥

(٤٧) العلوي، عبدالله بن يحيى، تقرير سياسي منظوم فيه ما يضحك و يبكي، القسم الثاني، ص ٢٨.

(٤٨) المصدر السابق، ١٢١.

(٤٩) المصدر السابق، ص ١٤١.

(٥٠) العلوي، عبدالله بن يحيى، تقرير سياسي منظوم فيه ما يضحك و يبكي، القسم الثاني، ص ١١٤

(٥١) المصدر السابق، ص ٢٨٨

أثقل من رضوى و من رقيب

بين صديقين على الحبيب (٤٨)

و أما رضوى و رقيب فحبلان في

الحجاز

و قد طال نظمه بعض السفيرات من

الجنس الناعم فقال يصف إحداهن:

و بينهم سفيرة رشيقة

قد لبست ملابساً أنيقة

قد وضعت بكتفها الرداء

و ابتسمت لجارها حياء (٤٩)

و مما امتاز به نظم العلوي استخدامه

لثقافته العالية؛ فتارة يضمن الشعر

مثلاً عربياً و تارة قصة من التاريخ

.... إلخ ، ومن ذاك ما وصف به بعض

الوفود:

و يعبتون عبث الوليد

كانهم من أسرة الوليد (٥٠)

حتى أنه نظم بعض المعلومات العلمية

البحتة -إن صح المسمى- شعراً:

و يضعف النسل الغذاء الدسم

بل يقصر العمر، فهل من يفهم؟ (٥١)

و نظم بعض الأمثال العربية بأسلوبه

الساخر:

ذكرتني الطعن و كنت ناسيا

جل الذي لم يك قط ناسيا

تعمداً لكنه معقم

و الشاعر الشاعر دوماً ملهم

يثير شعواء دون معرم

يعرف كيف يتقي جهنم

ويصطلي الغير بها ويغرم (٥٤)

كان هذا هو الشاعر عبدالله بن يحيى العلوي، حياة غريبة أنتجت أداباً فريدة عجيبة، مبدع ممن عفت ديارهم بعد رواحهم؛ علنا رفعنا القواعد من بيوت إبداعاتهم ناشرها تارة أخرى، رجاء الاستفادة.

ملحق:

أنعم علي أستاذنا الأديب الشاعر الكبير علي السبتي بنظم عارض به الشاعر يحيى العلوي، وقد قاله بعد أن نشرت بعض الصحف البيروتية قصيدة لأحمد حميد الدين ملك اليمن يعارض فيها قرارات "تموز" الاشتراكية، و قد قال في هذه القصيدة بأسلوب ساخر:

يكفيك مما لا ترى ماقد ترى

عند الصباح يجمد القوم السرى (٥٢)، (٥٣)

ذلك ما بلغنا من نظمه السياسي الذي غدا الأول والوحيد حتى الآن من نوعه - حسب علمي - و كم كنت أتمنى لو أنه قد بلغني من شعره أرى مما بلغت، بيد أنني أترك ذلك للأيام علها ترفع عن هذا المبدع سترأ أكثر مما قد رفع.

وفي الوقود شاعر يمانى

يستلهم الوحي من المشائي

بشعره يسجل الحوادث

ولا يخاف قلم المباحث

يهتز منه الحضري والبدوي

وكيف لا وهو ابن يحيى العلوي

أو شاعر ودبلوماسي

يمزج في بيانه السياسي

مزحاً بريئاً ويقول الحق

ويصطفي من لفضله الأرق

وقد يرى اختيار لفظ سافر

مهذب مقلم الأظافر

وتارة يختاره ملفم

(٥٢) المصدر السابق، ص ٢١١

(٥٣) ذكرتي الطمن و كت ناسيا: مثل يضرب في تذكر الشيء بغيره، جل من لا ينسى: مثل يضرب عند النسيان، يكفيك مما لا ترى ما ترى: مثل يضرب في الاعتبار بما يرى دون الاختيار لما لا يرى، عند الصباح يجمد القوم السرى: السرى هو السير ليلاً؛ و يضرب هذا المثل في من يتحمل المشقة رجاء الراحة.

(٥٤) العلوي، عبدالله بن يحيى تقرير سياسي منظوم فيه ما يضحك و يبكي، القسم الثاني، ص ١٧١-١٧٢.

ملىكنا يا ءامى الإسلام
 يا ابن ءمىء الءىن و الإمام
 ما ءمء أنء العالم العلامة و لست
 مءءاآاً إلى فهامة
 يا مسلمأً بالءىن قء ءعمقا
 فسرىنا يا ءامى الإسلام
 ءءى آءا منه الآناى بلقعا
 يا ابن ءمىء الءىن و الإمام
 ثم ىقول:
 فلا ىكءر صفوءك البكباشى(٥٥) .
 ءلىس كل ما ىقول ماشى
 كل الشكر إلى. الواءء الشاعرا الأستاذ
 على السبءى على ما وهب.



(٥٥) البكباشى: رتبة عسكرية تعنى قائد الجند و هى لفظة تركىة، و كانت رتبة الرئىس المصرى
 آمال عباالناصر

وجوه ثقافية

عقيل عيدان : المطلوب هو .. الحوار



عقيل عيدان

أجرى الحوار : عدنان فرزات

خطوات غير بعيدة زمنياً لكنها عميقة ثقافياً سارها الكاتب عقيل عيدان في مجال الأدب.

له أسلوب خاص في تناول القضية الثقافية، فهو يأتيها غالباً من زاوية فلسفية لكنه لا يفرق في الغموض.

هو عضو في رابطة الأدباء ولديه كتاب الجميل والمقدس ربما يتزامن صدوره مع نشر هذا الحوار، وله قبل ذلك كتاب متميز بعنوان ” أوجه المكعب الستة.. ألعاب اللغة عند فثفتشتيان“

وفي هذا الحوار نكتشف الجانب المثقف في شخصيته عبر مجموعة من الأسئلة التي يسبر عقيل عيدان ثورها باقتدار.

■ بدأت في مسار الإبداع بكتابة المقالة الثقافية ثم توجهت إلى الشعر لماذا كان هذا التحول وأي النمطين أقرب إلى ذائقتك؟

- في تقديري، ليس هناك أي تحول في نهجي الإبداعي بقدر إيماني بأن المبدع في مجال الكتابة إذا أراد أن يصير الفكر شعباً، ويصير الشعب فكراً،

يمكن أن تعتبر حياتي كلها "محواً وكتابة" وكان مثلي مثل من يقوم بالفتح الروحي لمدينة أو فكرة.. وكان عندما يصل إليها يرى أنها ليست هي المدينة أو الفكرة التي يريد بها وكان يتملكني الحنين أحياناً لكي أعود إلى المدينة أو الفكرة ولكن عندما كنت أعود إليها أرى أنها قد احترقت وتحولت إلى رماد، وكان مثلي مثل من يسير في متاهة ذات ألف باب وكان عليه أن يجتاز الألف باب ليخرج من المتاهة ولكنه كان يكتلّف أن المتاهة ليس لها منفذ.

يعيش في متاهته ذات الألف باب دون نهاية سعيدة وربما تكون الفكرة وطن الفيلسوف ولكن عن أي فكرة أتحدث، الأولى، الثانية، العشرين، المائة، الألف .. أم الفكرة التي لم يعثر عليها بعد؟ لهذا أرى أن المفكر أو الفيلسوف يعيش بلا وطن، أي أن فكرته أو وطنه الحقيقي لم يحج إليه بعد، ولهذا فإنني أمارس فعل التفكير والفلسفة والقراءة والكتابة بإصرار لأنني أعتقد أنه سيأتي ذات يوم لكنني لن أراه - ربما - وهكذا هو قدر المفكر والفيلسوف وحتى الشاعر بل والإنسان، ومن هنا جاءت مأساة الشاعر العظيم المتنبّي ((على قلق كأن الريح تحتي)) فالذي قال هذا البيت هو المتنبّي الحقيقي المفكر والفيلسوف والشاعر والإنسان وليس الذي وقف على أبواب الحكام والأمراء، فالذي وقف هناك هو حذاء المتنبّي لأنه كان يترك حذاءه دائماً

عليه أن يستخدم كلمات اللغة، ولكنه استخدم يحرقها وينحرف هارباً بها ليخلق صياغة تجعلها تمر في الاحساس، وتجعل اللغة تتلثم أو ترتعش أو تصرخ أو حتى تقني، إنه الأسلوب، الثبرة، لغة الاحساسات، أو اللغة الغريبة داخل اللغة، تلك التي تستدعي شعباً للمجئ، فالكاتب/ الشاعر الحقيقي بهذا اللقب عليه أن يطوّع اللغة ويجعلها تهتز، يضحكها، ويصدعها، لانزعاج مكان فيها ومنها للعنصر المدرك من الادراكات، وعنصر الانفعال من الانفعالات، وللمعن من الراي، بهدف استدعاء هذا الشعب الذي لا يزال غائباً. إلى ذلك، لتكون نحلة الفكرة وخليتها التي تبعد مكاناً على أبه زهرة ممكنة.

■ تنتهج الخط الفلسفي في كتاباتك فهل هذا ناجم عن تخصصك أم أنه شعور لديك بأن التناول الفلسفي للأشياء تمثل ثراء معرفياً أكبر؟

- يمكن أن تعتبر حياتي كلها "محواً وكتابة" وكان مثلي مثل من يقوم بالفتح الروحي لمدينة أو فكرة.. وكان عندما يصل إليها يرى أنها ليست هي المدينة أو الفكرة التي يريد بها وكان يتملكني الحنين أحياناً لكي أعود إلى المدينة أو الفكرة ولكن عندما كنت أعود إليها أرى أنها قد احترقت وتحولت إلى رماد، وكان مثلي مثل من يسير في متاهة ذات ألف باب وكان عليه أن يجتاز الألف باب ليخرج من المتاهة ولكنه كان يكتشف أن المتاهة ليس لها منفذ. لقد كتب على المفكر أو الفيلسوف أن

الفلسفة - كما أراها - هي التوق الأزلي لامتلاك أكبر عدد من الأجنحة في عالم مُقعد. أو لعلها محاولة لرعاية الأجنحة في زمن يضطر فيه الإنسان لازدراء أجنحته. أو لنقل إن الفلسفة محاولة للبحث عن معجزة في أن يكون للخطوة أكثر من أثر في الأثر ذاته، كي لا نحصى، ليكون باستطاعة القلب دائماً أن يعود إلى ما يشاء.. أو يتقدم.

هناك ويرحل مع الريح.

x هل تعتقد أنه يمكن إحياء دور الفلسفة مرة أخرى بعد أن انحسر قليلاً في السنوات الأخيرة؟

- ينبغي أن نقرر حقيقة أولية هي أن الفلسفة لا ترتاد المألوف والمعلوم، بل ترتاد القارات المجهولة وتسمى إلى اكتشافها وليس للإنسان المعاصر صبر على ذلك، إنه لا يطبق معنا صبراً .. ترى هل سيتغير هذا في المستقبل ؟ لا أدري ولكنني أفترض، بناء على سوابق في التاريخ، أنه سيتغير، وستكون للفلسفة الوجود والحضور اللائق بها. ولكن ينبغي للفلسفة حتى تتجح وتصل أن تقنع الناس أن الفلسفة ليس عبثاً، وانها ليس بالعمل السهل، وانها قبل كل شيء ضد "النفاق" بجميع أشكاله. ذلك لأن الفلسفة ستصبح من ناحية أخرى مدعاة للضحك إن لم تقنعهم هذه "الفلسفة" جميع الجبهات، تخلع المزالج القديمة الصلبة، وتفتح للناس أبواب الحلم بتبديل واقعهم بغية تبديله بالتالي تبديلاً فعلياً. إن المحاولات الفلسفية التي انفتحت على

الضد والمغاير والهامشي والاستثنائي والفردى والجسدي والتي كسرت منطق الهوية وسعت إلى تفكيك "الخطابات" كما يبدو ذلك في محاولات ميشيل فوكو ورولان بارت وجيل دولوز وجاك دريدا ، وسواها من المحاولات التي تتعامل مع النصوص بوصفها كيانات ملموسة تستقل عن مؤلفيها وتخلق حقيقتها، كل هذه المحاولات هي تجديد للفلسفة وللفكر وتحديث للأدوات المعرفية القديمة التي فقدت صديقتها وفعاليتها. إن مهمة الفلسفة الآن - كما يرى فوكو - أن يشخص المرء الحاضر أي أن يقول ما هو الحاضر، أن يقول فيم يختلف حاضرناء، اختلافاً جذرياً عن كل ما عداه، أي عن ماضينا.

■ معظم المدارس الإبداعية قامت على رؤية فلسفية مثل السيريالية والتعبيرية وحتى البنيوية، لماذا هيمنت الفلسفة على مسارات هذه المدارس؟

- بدءاً أود التأكيد أن الفلسفة - كما أراها - هي التوق الأزلي لامتلاك أكبر عدد من الأجنحة في عالم مُقعد. أو لعلها محاولة لرعاية الأجنحة في زمن يضطر فيه الإنسان لازدراء أجنحته. أو لنقل إن الفلسفة محاولة للبحث عن معجزة في أن يكون للخطوة أكثر من أثر في الأثر ذاته، كي لا نحصى، ليكون باستطاعة القلب دائماً أن يعود إلى ما يشاء.. أو يتقدم. الأمر الآخر، وبالعودة إلى سؤالك نكتشف أن كل المدارس والتيارات بل وحتى الأعمال الإبداعية حول العالم من شعر وسرد

لدي الآن عمل على الأرض يحمل عنوان أولي هو «الجميل والمقدس» يتطرق إلى حقل أسبر أغواره لأول مرة هو حقل العمل الاستثنائي الأوربي، وبصورة أكثر دقة، أقوم في هذا العمل بدور التحقيق والترجمة لثلاثة بحوث "غير تقليدية" حول الحضارة العربية - الإسلامية لعمة الاستنراق الألماني البروفيسورة أنا ماري تليل. وهو عمل لا يتكئ - في تقديري - على التفكير فحسب، بل هو تفكير وسعي حول التفكير.

فيها كل الناس بشكل جماعي وعملاً مقدماً علينا القيام به كأفراد.

■ تدعو في مقالاتك إلى التسامح الديني وحوار الحضارات، باعتقادك ما السبب الرئيسي وراء صراع الحضارات وهل كان د. صموئيل هنتنغتون محقاً في نظريته عن هذا الصراع؟

- في تقديري، إن الصراع الحالي هو صراع خاص أو نوعي مرتبط بحالة محددة تعين التعامل معها بما هي حالة مشخصة تتطلب الحسم، وهذه الحالة تتمثل في زعم تصفية جميع قواعد الإرهاب، وأنا لا أرى أننا قبالة "صراع حضارات" لأن معظم الدول العربية والإسلامية موالية للغرب ولا تناصبه العداء. وبعض الدول التي كانت تفعل ذلك تشد الآن حواراً وفاقاً وتهاجم مع الغرب. أما الغضب الإسلامي الذي تمكسه الشوارع العربية والإسلامية فمرده القضايا وحلها حلاً عادلاً

وغيرها التي استمرت في التاريخ كانت ذات خلفيات فلسفية. يحضرني هنا مثال إبداعي أدبي عالمي هو ملحمة جلجامش، فهذا العمل الخالد حي حتى وقتنا هذا لأنها - أي الملحمة - تواجه قضية إنسانية مصيرية. وما ينطبق على هذه الملحمة ينطبق على أعمال أخرى لشعراء وكتاب وفنانين ومدارس وتيارات.. وهذه القضايا المصيرية التي تكفل الحياة لهذه الأعمال والشخصيات والمدارس عبر التاريخ، أي شيء هي إن لم تكن فلسفية؟

■ في كتاباتك رفض أحياناً ولكن بطريقتة علمية هل تجد أن الكلام المنمق يفيد في التغيير أم أن الواقع يحتاج إلى حزم أكبر؟

- قد أفهم السؤال، عبر طرح سؤال آخر حول دور المثقف اليوم؟ في تقديري، ليس دور المثقف هو أن يقول للآخرين ماذا يمين عليهم فعله، وبأي حق سيفعل ذلك؟ يجب أن نتذكر كل النبوءات والوعود والأمور والبرامج التي كان للمثقفين أن يصوغونها خلال القرنين الأخيرين، والتي أرى الآن آثارها، ليس عمل المثقف هو أن يشكل الإرادة السياسية للآخرين؛ وإنما يكمن عمله في التحاليل التي يقوم بها لميادين هي ميادينه، وفي إعادة مساءلة البديهيات والمسلّمات، وزعزعة العادات وطرق العمل والتفكير، كما يكمن دور المثقف في تهديد الأمور المألوفة المقبولة، وإعادة النظر في القواعد والمؤسسات. إن التغيير يحتاج إلى تنوير، والتنوير سيرورة يساهم

الأكبر من الأذى. فكما أن اللاتسامح هو توأم التشبث بالرأي، فالتسامح هو توأم النقد الذاتي. لذا فالمطلوب هو الحوار، وعلى جميع الفرقاء أن يتحلوا بخلفية النقد الذاتي والاعتراف بالخطأ عوضاً عن العمل على تغطيته. وفي الوقت نفسه، عليهم التحلي بأخلاق التسامح لأن كل إنسان خطأ. وبين الاعتراف بالخطأ والتسامح تجاهه تكمن الرغبة الصادقة للتعاون على حل القضايا الناتجة عن الخطأ. ومع كل عملية في هذه المعادلة: خطأ وتسامح وحل، تقترب من الحقيقة التي ننشدها جميعاً لخدمة الإنسانية.

■ أنت من الجيل الجديد نسبياً ما تقييمك النقدي لجيلك وهل ثمة تواصل بينكم وبين الجيل الذي سبقكم؟

- أولاً أنا من المؤمنين بصورة كبيرة جداً بأفكار وطروحات ورؤى الشباب، ولكنني دائماً ما أتساءل، هل يمكن أن تضع كلمة شباب مثل هذا "الستار الحديدي" على التواصل الإبداعي بين الأجيال والمدارس على اختلاف أنواعها وأهوائها. الشباب، في تقديري، تعني نظرة جديدة للأشياء. نظرة بريئة مطلقاً، لا يمكن أن يحدها كم السنين بأي حال من الأحوال، وحسبي أن للشباب مثل هذه النظرة الشاخصة إلى الأمام.. أبداً. إلى ذلك، في حصابي، أن الشباب البراهن في الكويت يسعى للتجديد وإعطاء أجنحة جديدة للإبداع الكويتي يعد جيل الرواد الذي نكن له كل تقدير ومحبة ووفاء.

منصفاً يمكن أن يغير الأمور تغييراً عظيماً. أما مسألة صراع الحضارات فهي مسألة في حد ذاتها ظاهرة أزلية، وهي متأصلة في الطبيعة الإنسانية، وليس ثمة أي رجاء في أن تزول هذه الظاهرة. لكن الأمل يظل قائماً في أن تتحول من صراع عنيف إلى صراع آمن، أي قائم على المناقشة والتفاعل والحوار. إن نظرية صراع الحضارات التي جاء بها البروفيسور هانتنغتون لا تستند، في حصابي، إلى أي قاعدة علمية أو موضوعية كما وأنها تعاني من قصور مفاهيمي واضح، فالحضارات والثقافات ليست أطرافاً فاعلة في النظام العالمي بل الدول والمنظمات والأفراد هم الأطراف الفاعلة وهم الذين، حسب منظومة القيم التي يمتثلونها، يتصارعون أو يتعايشون مع الآخر. لكن بعض الأطراف التي تريد أن تصادر حق التحدث باسم حضارات ثقافية معينة، وهي أطراف غير محصورة في فضاء ثقافي واحد أو محدد، تدعو للاصطدام مع الآخر عبر سياسات الإقصاء والتهميش وعدم احترام ذلك الآخر، فتؤدي إلى ما يسميه المفكر ادوارد سعيد صدام الجهالات أو ما يسميه البعض حوار نفى الآخر. في تقديري، إن تمسك هانتنغتون بنظريته حول صدام الحضارات لم يتأت إلا بعد أن تأكد من افتقار الفئات الدينية لميزة تبادل التسامح. فاللاتسامح الذي يبنى عليه هانتنغتون استنتاجاته يعود إلى الرأي القائل إنه من بين الأشكال كافة التي يتخذها اللاتسامح، من المرجح أن شكله الديني (أي اللاتسامح الديني) هو الشكل الذي تسبب في حدوث القدر

■ ما آخر نتائج عقيل عيدان وهل ثمة عمل يلوح في الأفق؟

- لدي الآن عمل على الأرض يحمل عنوان أولي هو ((الجميل والمقدس)) يتطرق إلى حقل أسير أغواره لأول مرة هو حقل العمل الاستشراقي الأوروبي، وبصورة أكثر دقة، أقوم في هذا العمل بدور التحقيق والترجمة لثلاثة بحوث "غير تقليدية" حول الحضارة المربية - الإسلامية لمعيدة الاستشراق الألماني البروفيسورة أنا ماري شيمل. وهو عمل لا يتكئ - في تقديري - على التفكير فحسب، بل هو تفكير وسعي حول التفكير. إنه عمل قوامه ثلاثة: رؤيا ورؤية وفعل جمالي. أما ما يراودني من أفكار تحلق في الفضاء، فأننا أريد أن أصل إلى كتابة تاريخ الناس البسطاء الذين يبنون التاريخ وإلى البناة الحقيقيين، أين هي أفكارهم وجهودهم؟ من الذي بنى هذه الآثار التاريخية التي نراها تملأ الشرق الآن والتي لم يبق منها إلا القليل، من بناها؟ أين تاريخ هؤلاء، حتى في الفكر والفلسفة أحياناً لا نعثر علي تاريخ المفكرين والفلاسفة خصوصاً الذين اتصلوا بالسلطة في عصرهم ولكن هناك مفكرين وفلاسفة كانوا بعيدين

عن الحكام ومع ذلك ذهبت أفكارهم وفلسفاتهم ومن ثم فإن التاريخ مشكوك فيه ومزور. ولعل الكتابة الفلسفية أو العمل الإبداعي هما وحدهما القادران على قهر التاريخ والموت كما أنهما يهزمان الزمن وإذا تصورنا الزمن كرة من النحاس الملتهب تتعاقب عليها ضربات الريح فإن الزمن "الإبداعي" يحل في الفلسفة أو الإبداع عموماً لكي يصبح زمناً كلياً أي أنه يضم الزمن التاريخي بأبعاده الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، وحتى لو بردت كرة النحاس التي أشربت إليها فإن الفلسفة والإبداع في ديمومته وقدرته على قهر الموت سيبقى، ثم أنني أنظر إلى الأمر بمنظار آخر فإذا صحت مقولة إن الإنسان يموت من الحياة - وفي تقديري إنها صحيحة، أي أنه لا يموت من الموت فإن عمري الآن مثلاً (واحد وثلاثين عاماً) وهو عمر موتي، ولكن عمري - أعني عمر موتي - قد انقذته أهكاري وأشعاري التي كتبتها فقد حلت بها الحياة وهكذا اكتشف أنني إذا كنت أموت من الحياة فإن الفلسفة تصبح المعادل الموضوعي بين الموت والحياة.

مستويات

تكوين الممثل واعداده

بقلم : د. محمد حميدي
(المغرب)

في السنوات الأخيرة من القرن العشرين بدأ الاهتمام من جديد بفن التمثيل والممثل، فبعد الدراماتورج والمخرج وكذلك السينوغراف، أصبح الممثل يحتل اليوم مركز المنصة ويتبوأ صدارة الاهتمامات النقدية والتتظيرية كما أصبح كذلك موضع عدد من الأسئلة الجوهرية حول أهميته ودوره ومكانته في المسرح وفي الإنجاز المسرحي على وجه الخصوص. ومن هنا كانت أهمية تسليط الضوء على مختلف جوانب فنياته الإنجازية واللعبوية فوق الركح، وكذا تقنيات لعبه.

فما هو إذن مفهوم اللعب؟ وما هي الخاصيات الضرورية التي ينبغي أن تتوفر في الممثل لكي يكون ممثلاً؟ وما هي الأسس المحورية التي لا بد أن يقوم عليها فن التمثيل؟ وما هي المرجعيات النظرية التي تغذي هذا الفن وتقوم أساليبه وتقنياته؟ وما هي حدود علاقة التمثيل والممثل بالنص والشخصية والمخرج... إلخ. تلك هي أهم الأسئلة العامة المرتبطة بجوهر فن الممثل وبأدواته التقنية والفنية والنفسية وغيرها من الجوانب الأخرى التي تشكل نسيج فن التمثيل وتمنحه جماليته الخاصة وإبداعه المنفرد.

١- ازدواجية تقويم أداء الممثل بين المخرج والناقد

في هذا الإطار الذي يهدف إلى بلورة وتقديم بعض الإجابات والحلول الخاصة بفن التمثيل، تصنف جوزيت فيرال J. Féral محاور الاهتمام بهذا الفن إلى اتجاهين رئيسين : الأول اتجاه المسرحيين الممارسين من مخرجين

ودعاة إصلاحيين للمسرح - من مثل لويس جوفي L. Jouvet ودولان Dullin وكريج Graig وما بيرهولد Meyerhold وفاختوف Vakhtangov وتايروف Tairov ودوكرو Decroux وغروتوفسكي Grotowski... هؤلاء الذين حاولوا انطلاقاً من تجاربهم وممارستهم المسرحية إعادة التأسيس لفن الممثل كل حسب اتجاهه الفني والجمالي في الإخراج.

أما الاتجاه الثاني، فيمثله محللو الظاهرة المسرحية والذين حاولوا الإحاطة بقواعد فن اللعب L'art du jeu انطلاقاً من الملاحظة الموضوعية وهؤلاء أعظمهم من النقاد المسرحيين الذين جعلوا من لعب الممثل وفن الحركة والأساليب والمفاهيم المصاحبة لهما محور أبحاثهم في النقد المسرحي من مثل أوجينيو باربا Eugenio Barba وأن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld وباتريس بافيس Patrice Pavis وجورج بانو Georges Banu وأدويت Odette Aslan وغيرهم. ويعتبر أجنيو باربا من أكثر النقاد المسرحيين الذين قدموا اكتشافات وإضافات جديدة وهامة إلى فن الممثل وتقنيات التمثيل ومفاهيمه المرتبطة به خاصة مفهوم قوانين الحضور Lois de présence وذلك لأنه بالإضافة إلى كونه مخرجاً مسرحياً، فهو من النقاد الذين ساهموا في تحديد القوانين الأساسية لفن الممثل انطلاقاً من ملاحظاتهم السديدة حول جسد الممثل أثناء اللعب فوق الركح والدور الذي يلعبه مفهوم الحضور أثناء ذلك اللعب والتقنيات التي يوظفها الممثل لاكتساب

إذا كان المخرج في المسرح هو الوسيط الفني والضروري والأساسي بين نص المؤلف ونص العرض المعد للملاحظة، فإن الممثل لا يقل أهمية عنه بكونه العنصر المسرحي الذي من خلاله لا يمكن لعالم الللخصية الدرامية الانتقال من حالة وجوده الدرامي المتخيل حيث تكون فيه هذه الللخصية مجرد كائن من ورق فقط إلى حالة وجوده المسرحي المحسوس مادياً والمتجسد على مستوى الركح، حيث تتحول فيه هذه الللخصية إلى كائن من لحم ودم يفعل ويتفاعل ويرى ويسمع من لدن المتفرج/الأخر.

عنصر ذلك الحضور.

والملاحظ أن الاتجاه الأول يعد الأقرب من واقع الممثل وفتيات أدائه اللبوي والتمثيلي لأنه يكشف مختلف تقنيات فن التمثيل وطرقه المتنوعة بحسب تنوع مدارس واتجاهات الإخراج المسرحي. لذلك جعلت جوزيت فيرال من أبحاث أقطابه (زيامي Zeami وارسطو Aristote وديدرو Diderot وكليست Kleist وكريج Graig وجوفي Jouvet وأبيا Appia وغروتوفسكي Grotowski وأرطو Artaud وبريشت Brecht وماييرهولد Meyerhold وستانسلا فسكي Stanislavski وكوبو Copeau ودولان Dullin وريهارت Reinhardt ومن اقتراحاتهم كذلك التظيرية والتطبيقية الأساس والمنطلق الذي بنت عليه مستويات مقاربتها لفن الممثل وتحليلها لمفاهيم وتقنيات لعبه

بين المخرجين المسرحيين المنظرين في مجال الإخراج المسرحي الحديث - إلى جانب الدور الريادي لقسطنطين ستانسلافسكي وقبله أندري أنطون - الذين وجهوا بكتابتهم واقتراحاتهم الفنية والإخراجية الممارسة المسرحية الغربية عموماً وفن التمثيل والممثل خصوصاً (ما بين الستينات والسبعينات) هناك برتولد بريشت وأنطون آرطو وجيرزي غروتوفسكي وأروين بسكاتور وفسفولد ما بير هول وغوردون كريج الذين عملوا كل حسب فلسفته الخاصة (بريشت بتركيزه على الوظيفة الايديولوجية للمسرح، وأرطو وغروتوفسكي بتركيزهما على الوظيفة الميتافيزيقية) على بلورة نظرية خاصة باللعب، تضع الممثل في قلب الحدث، وتجعله يتصدر مقومات ومكونات العمل المسرحي. غير أن هؤلاء وإن كانوا قد شكلوا بالنسبة إلى ممارسي المسرح وعلى رأسهم المخرجون المسرحيون - ولفترة تمتد بين العشرين والثلاثين سنة الماضية - المرجعية الأساسية الكبرى والوحيدة كذلك في مجال التمثيل من حيث وظائفه وأساليبه وتقنياته، فإننا نلاحظ اليوم أن نظرياتهم حول التمثيل ولعب الممثل أقل تمثلاً من قبل عدد كبير من المخرجين والممثلين المعاصرين، حيث عملوا إلى جانب استلزامهم للإرث النظري الكبير حول الممثل الذي خلفه كل من بريشت وأرطو وغروتوفسكي وخاصة ستانسلافسكي على فتح المجال أمام تصورات جديدة في مجال التمثيل نابعة إما من تجارب مخرجين معاصرين كهتريوك وآريان منوشكين

تعتبر جوزيت فيرال " اللعب مهنة صعبة لأنها تعبر وتقرض مجهوداً وعملًا (...) فإن تصبح ممثلاً يحتمل تكويننا حقيقياً ولملموساً، مثله مثل التكوين في أي مهنة تعتبر كصناعة حرفية، هذا الأمر يقتضي تلقيناً طويلاً ودقيقاً وعملًا ميدانياً وتدريباً مستمرة وصقلاً تدريجياً ومعرفة للمهنة لا يمكن اكتسابها إلا بالمجهود المتواصل والتجربة، لذلك يبدو الممثل على أنه حرفي قبل أن يكون فناناً "

المسرحي في دراستها الموسومة (فن الممثل L'art de l'acteur) خاصة وأن نصوص وكتابات أقطاب الاتجاه الأول تشكل بالنسبة إلى ممارسي المسرح من مخرجين وممثلين المرجعية النظرية الأساسية التي يعتمدونها أو ينطلقون منها أثناء تداريبهم المسرحية وكذا في عمليات تكوينهم النظري والتطبيقي للممثلين سواء داخل الفرق المسرحية أو في معاهد التكوين.

ولذلك، يمكننا القول - بناء على ما تقدم - أن العلاقة بين النظرية والتطبيق في فن التمثيل هي علاقة لا يمكن تجاوزها أو إنكار قيمتها نظراً لدورها الجوهرية في توجيه العلاقة بين المخرج والممثل أو في تحديد أهدافها الفنية والجمالية سواء خلال مراحل التكوين والإعداد أو أثناء التدريب على العروض المسرحية. في هذا السياق ترى جوزيت فيرال أن من

معه. إنهم يترقبون من الممثل إسهامه كشريك وكمدع، وهذه هي التكاملية مع الممثل التي أردنا الإحاطة بها. ^١

غير أنه ومع كل هذه الروح الديموقراطية في صناعة فن الممثل المسرحي بالتكامل الفني بين كل من المخرج والممثل في توجيه أسلوب اللعب وطريقة التشخيص للوصول بها إلى الصورة الأكمل، إلا أن ذلك لا يعني أبدا أن القوة الاقتراحية التي يبدئها الممثل أثناء التداريب، انطلاقا من اجتهاداته ومواهبه وإبداعه الخاص، لا يمكنها أن تحل محل السلطة التوجيهية للمخرج أو تلغيها، لأن المخرج يظل دائما هو ذلك الشخص المسؤول عن إبراز رؤيته الإخراجية والفنية للعمل المسرحي وللتص الدرامي وشخصياته، خصوصا وأنه هو الشخص الأكثر امتلاكاً للرؤية الشمولية حول مختلف أبعاد الشخصية الدرامية والأسلوب المناسب لتشخيصها مسرحيا وتجسيد مختلف حالاتها وملابساتها بالصوت والجسد والحركة والإيماء... الخ. وبهذا الصدد يرى مايروولد : ^٢ " أن المخرج المسرحي لم يعد يهاب الدخول في صراع مع الممثل أثناء التداريب إلى درجة الشجار والمواجهة، فوضعه قوي لأنه خلافا للممثل يعرف (أو عليه معرفة) ما يجب على الفرقة أن تمنحه في المستقبل، إنه ملزم بالعمل المسرحي ككل، وهذا يعني أن وضعه أقوى من الممثل. ^٣ فما هي إذن المستويات والجوانب التي يشغل عليها المخرج أثناء تعامله مع الممثل (إما بتدريبه أو إعداده أو تكوينه)؟ وما هي التقنيات التي يلقيها للممثل للرقى بأسلوبه في تشخيص الأدوار؟ وما

وأجينيو باربا وأنطوان فيتز وهي تجارب مرتبطة بتصميم واقع الممارسة المسرحية وإبداعية المساهمين في صناعة الفرقة من مخرجين وممثلين وفنيين آخرين ومن قراءاتهم المتعددة واجتهاداتهم الخاصة في التمثيل بين إبداعات المخرج والممثل، كفننيين Praticiens متمرسين في الميدان. وهذا يعني أن فن الممثل وتقنيات التمثيل وطرقه ووسائله وأساليبه لم تعد حكرا فقط على المنظرين المسرحيين والتوجيه الفردي للمخرج باعتباره سيد العرض المسرحي بلا منازع، وإنما أصبحت خاصة في التجارب المسرحية الحديثة (مسرح الشمس، مسرح الاكواريوم) تخضع للتوجيه الجماعي لمجموعة العمل المسرحي ككل (المخرج والممثل والسينوغراف وصاحب الديكور والإنارة... الخ) وأكثر من ذلك فالممثل يعتبر العنصر الأكثر مزاحمة لسلطة المخرج في توجيه أسلوب اللعب مقارنة مع باقي الفنيين الآخرين فهو المعنى أكثر من غيره بأمره الشخصية وتشخيص الدور وتجسيد فرضيات النص فوق الخشبة وأمام الجمهور. تقول جوزيت فيرال : ^٤ " ينصت المخرجون المسرحيون اليوم أكثر من أي وقت مضى للممثل لتوجيهه نحو مناطق غير معروفة سامحين له باستكشاف زوايا الظل عنده، مرافقين إياه في رحلة اكتشافه للنص عبر الحوار معه فهم خلال بحثهم يترقبون كلهم بدون استثناء في الوقت نفسه باستقلاليته المطلقة اتجاه موهبة الممثل. كما أنهم يؤكدون على ضرورة عدم فرض رؤيتهم عليه، بل العمل عوض ذلك على خلق الفرقة

هي المفاهيم التي يركز عليها إعداده للممثل وتقريبه من تقنية التشخيص؟.

تلك هي أهم الأسئلة الكبرى والجوهرية التي حاولت جوزيت فيرال الإجابة عنها من خلال مجموعة من الحوارات مع ثلة من المخرجين المسرحيين، وهي حوارات طرحت في مضمونها عددا من الأسئلة المتعلقة بإعداد الممثل داخل الفرقة خلال تقديم العرض المسرحي والمستويات والجوانب التي تخص هذا الإعداد، لتخرج في الأخير بنتائج عامة حول ما يعرف بتكوين الممثل La formation de l'acteur والعلاقة غير المباشرة التي تربطه بالنظرية كمرجعية أساسية لا يمكن لأي أحد منهما (المخرج والممثل) الاستغناء عنها.

٢- قواعد التمثيل : من الموهبة إلى الحرفية.

إذا كان المخرج في المسرح هو الوسيط الفني والضروري والأساسي بين نص المؤلف ونص العرض المعد للمشاهدة، فإن الممثل لا يقل أهمية عنه بكونه العنصر المسرحي الذي من دونه لا يمكن لعالم الشخصية الدرامية الانتقال من حالة وجوده الدرامي التخيل حيث تكون فيه هذه الشخصية مجرد كائن من ورق فقط، إلى حالة وجوده المسرحي المحسوس ماديا والمتجسد على مستوى الركح، حيث تتحول فيه هذه الشخصية إلى كائن من لحم ودم يفعل ويتفاعل ويرى ويسمع من لدن المتفرج/ الآخر. فالتشخيص هو ذلك الفن التعبيري الذي تنتظم حوله باقي العناصر الفنية

والتعبيرية الأخرى للعرض والإخراج: من تنظيم مكاني وتشكيل سينوغرافي للفضاء بحيث توازي دلالات تطور الحدث الدرامي والشخصيات في الزمان والمكان.

انطلاقا من هذه الأهمية المحورية للممثل، يمكن القول إن التشخيص هو فن لا يمكنه أن يقوم فقط على الموهبة ومجرد الرغبة في اللعب من لدن هاوي التمثيل، بل يحتاج إلى صقل مواهب وقدرات الممثل واكتسابه المعرفة النظرية والتقنية المتمعة حول أساليب وتقنيات فن التشخيص كمهنة وحرفة، وهذه معرفة لا يمكن أن تتوفر إلا بالتكوين والإعداد النظري والتقني سواء في معاهد تكوين الممثلين الرسمية والتقليدية، أو من خلال المدارس الإخراجية التطبيقية المعروفة، أو على يد المخرجين المسرحيين الممارسين داخل الفرق المسرحية، ومن خلال المحترفات المسرحية المعاصرة.

من هذه الزاوية، تعتبر جوزيت فيرال ” اللعب مهنة صعبة لأنها تجبر وتقرض مجهودا وعملا (...) فإن تصبح ممثلا يحتم تكوينا حقيقيا وملموسا، مثله مثل التكوين في أي مهنة تعتبر كصناعة حرفية، هذا الأمر يقتضي تلقينا طويلا ودقيقا وعملا ميدانيا وتدرجات مستمرة وصقلا تدريجيا ومعرفة للمهنة لا يمكن اكتسابها إلا بالمجهود المتواصل والتجربة، لذلك يبدو الممثل على أنه حرفي قبل أن يكون فنانا ” .٣

من هذا المنظور، يؤكد شارل دولان Charles Dullin من خلال كتاباته التي

والأغراض المسرحية والفضاء والنص والشخصية... الخ. وهذا يعني أن التكوين ينمي في الممثل من جهته قدرته على تحليل الشخصية وفهمها ثم تخيلها وتمثل عالمها الدرامي، ومن جهة أخرى قدرته على العمل الجماعي والتكيف الجسدي والنفسي مع الفضاء بأبعاده ومستوياته المختلفة. تقول جوزيت فيرال "إن المهم هو أن التكوين الذي يتلقاه الممثل كيف ما كان نوعه، يمنحه التقنيات الأساسية التي سيحتاج إليها، كما يتيح له تطوير خياله وفضله ومعرفته، إضافة إلى أنه يعلمه الملاحظة والنظر الإصغاء... وذلك بتزويد الممثل بالحس الجماعي والنوعي بالذات بإمكانياته وحدوده، ولهذا فالتكوين المرغوب فيه تقنياً ومعرفياً في آن واحد هو الذي يهدف أن يخلق من الممثل ذلك الشخص المتكامل".^٦

٣- كفاءات الممثل

تقول جوزيت فيرال "يوجد نوعان من المخرجين المسرحيين : المخرجون الموجهون الذي يعملون على الممثل ما يجب فعله أو ما ينتظرونه منه، ثم المخرجون الذي هم بخلاف ذلك يتركون الممثل يكتشف بنفسه مجموعة إمكانات النص أو العرض قبل التدخل في اختياراته." ^٧ وهذا يعني كذلك أن الممثل هو الآخر نوعان ممثل يستسلم ويمثل لتوجيهات وتعليمات المخرج لأن مؤهلاته وإمكاناته الذاتية لا تسمح بممارسة سلطته الاقتراحية على المخرج، ثم هناك ممثل آخر له من

توجه بها نحو الشباب المغمضين بالأمل والرغبة والذين عبروا له عن حلمهم في التمثيل. إن المرشح لأن يكون ممثلاً عليه اجتياز مراحل عديدة للمرور من مرحلة الرغبة البسيطة في اللعب إلى الحقيقة الصعبة للمهنة ٤، وهو الأمر الذي تدعمه ملاحظات وآراء أنطوان فيتز Antoine Vitteز حول فن التشخيص المسرحي أو الدرامي L'interprétions dramatique في كتابه "كتابات حول المسرح ١ Ecris sur le théâtre" الذي يرى فيه، بأن الفن المسرحي هو فن يلقن وأهم ما يلقن فيه الشق المتعلق بفن التشخيص واللعب المسرحي، هذا اللعب الذي لا يمكن معرفة قوانينه وقواعده وأساليبه وتقنياته إلا عن طريق التكوين والإعداد النظري والتقني، مشيراً في هذا الصدد إلى تصورات واقتراحات التوجه الإخراجي في التمثيل لستانسلافسكي^٥.

من هنا، تأتي أهمية التكوين المسرحي بمختلف أنواعه ومدارسه إذ هو الذي يصنع الممثل المحترف ويلقنه مبادئ فن التمثيل وقوانينه، وبواسطته أيضاً يتم إعداد هذا الممثل إعداداً صحيحاً وشاملاً، يجعله أكثر دراية بإمكانياته الذاتية وقدراته النفسية والجسدية والعقلية وطرق التحكم فيها وسبل توظيفها توظيفاً حقيقياً وخلقاً. كما يمكنه من كل وسائل التعبير القادرة على تطويع جسده وترويض حواسه على الملاحظة والنظر والإصغاء لكل ما يحيط به من حركة أو سكون. ترى جوزيت فيرال أن التكوين المسرحي يسمح للممثل بإيقاظ وعيه في علاقته بذاته وبالأخرين، علاقته بالخشبة

هذا الممثل بشخصية قوية تتطلب منه الوعي الكامل بذاته وكفاءاته وحدوده، بل وأكثر من ذلك أن تكون لديه رؤية واضحة اتجاه العالم، ومن جهة ثالثة، يرى بعض المخرجين المسرحيين المعاصرين أن الممثل لا يمكنه أن يكون مبدعاً إلا إذا كان يتمتع بعمق فكري ووجداني يحدد من خلاله موقفه إزاء الذات والآخر والعالم، سواء كان مصدر هذا العمق جرح ما أو انفصال ما عن العالم أم أنه يعكس أزمة ما في الهوية الكامنة في الممثل، إن هذا البعد الضروري في الممثل هو الذي يمنحه العمق وبالتالي يفني لعبه.

في نفس الاتجاه، هناك من يطالب الممثل بالتمتع بالقدر الكافي برهافة الإحساس التي تجعل منه شخصاً شفافاً لكل ما يعترى أعماقه من مشاعر القلق والشك والافتراق، في حين يميل البعض الآخر إلى القول إنه لكي يكون للممثل حضور قوي فوق خشبة ولدى الجمهور، عليه أن يكون بالإضافة إلى قوة شخصيته وثقته بنفسه شخصاً خفيف الظل مقبول الشكل شفوفاً بما يقوم به، أخيراً هناك من المخرجين من يرى أنه لكي تكون للممثل قوة اقتراحية تجعله قادراً على الإبداع والخلق والارتجال وكذا اتخاذ المواقف المبالغية أثناء العرض، عليه أن يكون شخصاً يتمتع بخيال واسع ويحدث حاد وحساسية كبيرة إزاء كل ما يحيط به ويسمعه. وهذه المواصفات الأخيرة تجعله قادراً على حسن الإصغاء القوي، إصغاء يجعله يترصد كل ما يحدث حوله فوق خشبة ويجعله كذلك رهن إشارة رفاقه ومستعد لأي

المؤهلات الذاتية والشخصية ما يجعله قادراً على رفع مستوى علاقته بالمخرج إلى مستوى التكامل فيما بينهما والعمل الجماعي بينهما. هذا العمل الذي أصبحت أغلب المدارس الإخراجية الحديثة تقضله وتراه ضرورياً في بلورة قدرة الممثل على الإبداع والابتكار. وهو الأمر الذي تشير إليه جوزيت هيرال من خلال استنتاجاتها في حواراتها مع عدد من المخرجين المسرحيين، إذ ترى إن أغلب هؤلاء المخرجين يفضلون العمل مع ممثلين يتمتعون بشخصية قوية وكفاءات مهنية عالية، وأنهم يعترفون كذلك برغبتهم بوجود الممثل المشارك الذي يساهم في عملية الإخراج الذي لا ينتظر توجيهات المخرج.

فأين إذن تنحصر هذه المؤهلات والكفاءات الضرورية للممثل لكي يصبح ممثلاً قادراً على العطاء والخلق والإبداع في أسلوب اللعب وتقنيته إلى جانب المخرج المسرحي ؟

من المسلمات الأساسية التي ينطلق منها المخرجون والمكونون المسرحيون للحكم على أهلية الممثل وكفاءاته وقدرته على التمثيل وإدراك سر المهنة وفنيات اللعب وتقنياته وقواعده، أن يتوفر هذا الممثل على المهوبة بالإضافة إلى مؤهلات أخرى ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها نظراً لأهميتها في تكوين الممثل وصقل مواهبه وكفاءاته الشخصية. ويمكن إجمالها في الصفات الآتية :

هناك من يرى أن على الممثل أن يتمتع بثقافة متنوعة وذكاء متميز وأن يكون فضولياً ولديه تعطش كبير للمعرفة، في حين هناك من يرى بضرورة تمتع

٤- المراجع المعتمدة

- 1) Josette féral : mise en scène et jeu de l'acteur, Tome I, l'espace du texte, édition lansman, Paris 1986, P : 17 – 18.
- 2) Vesvold. Meyerhold : Le théâtre théâtral, édition Gallimard, Paris 1963.P :283
- 3) Josette féral : op-cit.P : 30
- 4) Charles.Dullin : Souvenirs et notes de travail d'un acteur, édition librairie théâtral, Paris 1985,P :84.
- 5) Antoine Vitez : Ecrits sur le théâtre I , l'école. Pol, Paris ;1994. P -58.
- 6) Josette féral.op-cit, P : 36.7) Ibid. P : 38

رد فعل سريع .

إن هذه المؤهلات وغيرها هي التي تجعل من عملية إعداد الممثل وتكوينه في مجال التمثيل عملية ممكنة- وليست سهلة- إنها تشكل الأرضية الأساس التي يبنى عليها برنامج تكوين الممثل وإعداده وصقل مواهبه وتوجيهه توجيهاً جيداً يجعله يدرك معنى العمل الشامل والحرفي. وهو ما يتطلب إنجاحه تضامراً بين مستوى التكوين النظري و مستوى التكوين التطبيقي حتى يمكن لهذا الممثل أن يتعبأ بمعرفة عميقة حول قواعد وتقنيات فن التشخيص وبأهم النظريات الإخراجية المرتبطة به وبجماليته.



مراجعة لمفاهيم خاطئة في تراثنا العربي

بقلم : د. مجدي محمد شمس الدين
(مصر)

- هل زرياب هو من اخترع الوتر الخامس؟
- كليلة ودمنة.. أنعدها تأليفاً أم ترجمة؟

نهدف من هذه الأسطر إلى أن نصصح بعض المفاهيم الخاطئة في تراثنا العربي وهي مفاهيم قد أخطأ في بعضها القدماء كما أخطأ في بعضها الآخر المحدثون.

فمن ذلك "شعر القريض" الذي اعتبره القدماء من الفنون السبعة في حين أنه لا يمكن أن يكون كذلك حسب النماذج الشعرية التي أوردوها لهذا الفن حيث لا تزحف عليها العامة ولا تخرج على عمود الشعر العربي وليس هناك فارق بينها وبين القصائد التي تحتضنها دواوين كبار الشعراء كامرئ القيس وعنترة وغيرهما بل أورد الأبيهي شعراً للمتنبي ضمن النماذج التي أوردوها للشعر القريض فكيف تكون هذه النماذج من الفنون السبعة في حين أن هذه الفنون إما أن تكون خارجة على قواعد النحو والإعراب وإما أن تكون خارجة على عمود الشعر العربي.

ومن هذه المفاهيم الخاطئة كذلك "السطر الشعري" الذي يدعي النقد الحديث أنه من وضع المحدثين في حين أنه استخدم منذ القرن الثالث الهجري وربما قبل ذلك.

ومن ذلك أيضاً الوتر الخامس من العود الذي يزعم المقري أنه من اختراع زرياب

الموسيقار والواقع أنه ليس كذلك بل إنه مترجم من كتب الموسيقى اليونانية القديمة.

وسوف أقوم في الأسطر القادمة بمحاولة متواضعة تهدف إلى مراجعة بعض المفاهيم الخاطئة في تراثنا آملاً أن يتبناها باحثون آخرون بعدي ليكملوا المسيرة ولعلمهم يضيفون الجديد إلى محاولتي أو يتمقونها ويتطورون بها.

أولاً : سجع القريض لا شعر القريض من الفنون السبعة

يتردد مصطلح الفنون السبعة في مصادرنا القديمة، ويعنون بها فنوناً مستحدثة عدوها من الفنون العامة، وإن كان بعضها لا تزحف عليه العامة، ولكنهم عدوه كذلك لخروجه على البحور الخليلية التقليدية الستة عشر، وكأنهم أخذوا في ذلك برأي ابن عبيد ربه (ت ٢٢٨) حين اعتبر البحور الخليلية التقليدية الستة عشر نحو الشعر، إذا جاز الخروج عليها جاز الخروج على قواعد النحو في اللفه، يقول ابن عبيد ربه :

وإنه لو جاز في الأبيات

خلافها لجاز في اللغات

وإذا كان الخروج على قواعد النحو في اللغة غير جائز، وإذا وقع نقل الكلام من الفصحى إلى العامية، فإن الخروج على البحور الستة عشر التقليدية غير جائز كذلك، وإذا وقع نقل النظم من دائرة النظم الفصحى إلى النظم العامية.

وإذن فالفنون السبعة، إما أن تزحف عليها العامة، أو تكون خارجة على

البحور التقليدية الستة عشر، وبعض هذه الفنون يجمع بين هذا وذاك.

وبعض هذه الفنون من إبداع الأندلسيين، وبعضها من إبداع العراقيين، وبعضها الآخر مختلف في قوميته.

والفنون السبعة كما ذكرها الحلبي في كتابه "العاقل الحالي والمريض الغالي" هي: الموشح، والزجل، والدوبيت، والكان وكان، والموالي، والقوما، وأخيراً "الشعر القريض" وهو مدار الحديث في هذه الأسطر.

فالقدماء من أمثال الأبيشي في المستطرف يأتون له بشواهد من الشعر العمودي الفصحى الذي يخضع للبحور الستة عشر التقليدية ولا يعتريه اللحن، أو الخروج على قواعد النحو والإعراب، مثل هذا الشاهد الذي يورده الأبيشي من شعر المتنبى وهو:

ولما التقينا والنوى ورقبنا

غفولان عنا ظلت أبكي وتبسم

فلم أربداً ضاحكاً قبل وجهها

ولم ترقبني ميتاً يتكلم

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام: كيف تتميز هذه النماذج الشعرية من الفنون السبعة في حين أنها لا تخرج على قواعد النحو أو البحور التقليدية؟

لقد كان هذا السؤال يمثل لغزاً كبيراً لم يستطع أحد من الدارسين حله، وقد حاول زغلول سلام أن يجيب عليه ولكنه أخفق بل جعلنا أمام لغز أصعب عندما عرف الشعر القريض بقوله:

إن القريض- الذي يعدونه من الفنون السبعة- - "قول موزون على صورة

الشعر الفصيح إلا أنه باللغة العامية، وهو غير القريض الذي اختص بالفصحى والأوزان التقليدية (١)

فهذا التعريف الذي يقدمه زغلول سلام للشعر القريض لا ينطبق على الشواهد التي قدمها الأبيشي وغيره من القدماء للشعر القريض كواحد من الفنون السبعة، فهذه الشواهد ليست بالعامية، وليست خارجة على البحور التقليدية الستة عشر، كما يذكر زغلول سلام في تعريفه السابق.

وأخيراً وجدت مفتاح اللغز المذكور في أبيات لابن عبد ربه، أوردها في كتابه "العقد الفريد" وهي:

يا مجلساً أينعت منه أزاهره

ينسبك أوله في الحسن آخره

ثم يدر هل بات فيه ناعماً جذاً

أو بات في جنة الفردوس سامره

والعود يخفق مثناه ومثله

والصبح قد غردت فيه عصفاره

وللحجارة اهزاج إذا انطلقت

أجابها من طيور البر ناقره

وحن من بينها الكئيبان عن نغم

تبدي ع الصب ما تخفي ضمائره

كأنما العود فيما بيننا ملك

يمشي الهوينى وتتلوه عساكره

كأنه إذا تمطى وهي تتبعه

كسرى بن هرمز تقفوه أساوره

ذاك المصون الذي لو كان مبتذلاً

ما كان يكسر بيت الشعر كاسره

صوت رشيق وضرب لو يراجه

سجع القريض إذا ضلت أساطره

لو كان زرياب حياً ثم أسمع

لمات من حسد إذ لا يناظره

ويشير ابن عبد ربه في هذه الأبيات

إلى نمط شعري - ربما كان مستحدثاً -

أطلق عليه "سجع القريض" وهذا

النمط الشعري - كما يبدو من الأبيات -

كان يلحن ويفني، بل ربما يكون قد نظم

أساساً من أجل اللحن والغناء، وكان

يستباح فيه كسر الوزن من أجل اللحن

والغناء، والمقصود بكسر الوزن هنا -

فيما نرجح - خروج النظم على البحور

التقليدية الستة عشر، وسجع القريض -

كما جاء في الأبيات - كان يفني بصوت

رشيق، بمصاحبة العود، ولكي يتلامم مع

اللحن والغناء استبج فيه الخروج على

البحور التقليدية، وقوله "هذا المصون"

أي العود، إشارة إلى الموسيقى التي

صاحبت غناء "سجع القريض" وكانت

- فيما يبدو - موسيقى رائقة ضحى

من أجلها بالأوزان التقليدية واستبج

الخروج عليها، ولو أن هذه الموسيقى

كانت مبتذلة ما استبج ذلك، كما تذكر

الأبيات.

وكان ابن عبد ربه أراد أن يلتمس لنفسه

العذر في قبوله استباحة الخروج على

الأوزان التقليدية في سجع القريض، بل

الاحتفال والإشادة بهذا النمط الشعري

الجديد الخارج على البحور التقليدية،

في حين أنه هو صاحب الاتجاه المحافظ

الذي يرى أن الخروج على الأوزان

التقليدية في الشعر كالخروج على

قواعد النحو هي اللفة وهو غير جائز

من منظور ديني بحت.

وكان المتوقع أن يرفض ابن عبد ربه

هذا النمط الشعر المخالف لاتجاهه

المحافظ، ولكنه على عكس ذلك احتل

وأشاد به في أبياته السابقة إشادة تتم عن إعجاب شديد وأنه رأى فيه حركة تجديدية مشرقة، تستحق أن يضحى من أجلها بموروث شعري يتمثل في البحور التقليدية، وكأنه ضحى بشيء في مقابل شيء آخر، فقد ضحى بالموروث التقليدي المشار إليه من أجل نهضة فنية جديدة، وهي نهضة أكدها الشاعر باستخدام مصطلحات فنية تعبر عن النهضة الموسيقية التي عمت بلاد الأندلس منذ عهد عليها زرياب الموسيقار (ت ٢٢٨) وأشاع فيها فنه الجديد ونوبته الموسيقية التي كانت تمثل قفزة كبيرة في الموسيقى والفناء، وما زالت النوبة الموسيقية الزريابية بقواعدها الفنية التي وضعها زرياب، سائدة في بلاد المغرب العربي حتى اليوم.

ومن عناصر هذه النوبة- حسبما نص المقرئ في نفع الطيب- النقر والأهزاج، جاء في النفع: "واستمر بالأندلس أن كل من افتتح الفناء فيبدأ بالتنشيد أول شدوه بأي نقر كان، ويأتي إثره باليسيط، ويختم بالمحركات والأهزاج تبعاً لمراسم زرياب" (٢).

وها هو ذا ابن عبد ربه يورد هذين المصطلحين الموسيقيين في بيت واحد، وهو البيت الرابع.

وقد أورد ابن عبد ربه المصطلحين المذكورين ليؤكد النهضة الموسيقية الفنائية في عصره التي اقترنت بالنمط الشعري الجديد المشار إليه وهو "سجع القريض"، وهذه النهضة تمت بصلة إلى نهضة زرياب الموسيقية،

وتستخدم مصطلحاتها الفنية، بل إن الآلة الموسيقية التي يشير إليها- ابن عبد ربه في الأبيات السابقة وهي العود- قد تناولها زرياب الموسيقار بالتطوير والتجديد حتى قيل إنه اخترع وترها الخامس- وإن كان هذا فيه نظر- وهذا العود يمتطي كما يعبر الشاعر، ولعله يشير بذلك إلى ظاهرة "التمطيط" التي كان يطبقها إبراهيم بن المهدي الموسيقار في بغداد، كمظهر من مظاهر التجديد في غنائه، كأن يمتطي "أكبر" فتصير "أكبر" وذهب "فتصبح" ذهبوتو حتى يتفق النص مع اللحن الموسيقي، ويكون على قدره، أي أن النص قبل التمطيط لا يستقيم مع اللحن الموسيقي، ولكنه يستقيم بعد التمطيط.

ورغم أن ابن عبد ربه أورد عناصر فنية ترتبط بزرياب، ليعبر بها عن النهضة الموسيقية في عصره، فإنه حرص كل الحرص على أن يؤكد في البيت الأخير أن النهضة الجديدة في عصره تفوق نهضة زرياب وتجاوزها، فلو كان زرياب حياً لحسد هذه النهضة الجديدة لتفوقها على نهضته.

ولكي يؤكد ابن عبد ربه تفوق النهضة الجديدة على القديمة لم يكتف بإيراد عنصر النقر والأهزاج من نوبة زرياب لأنه لو اكتفى بإيرادهما لتساوت النهضة الجديدة مع القديمة، وما تفوقت عليها، وحينئذ لا يكون للنهضة الجديدة قيمة، إذ إن قيمة الجديد دائماً تكمن فيما يضيفه من عناصر جديدة لا وجود لها في القديم، ولذلك أضاف ابن عبد ربه إلى عنصر نوبة

ومهما يكن من أمر فأبيات ابن عبد ربه تؤكد حقيقة مهمة، وهي أن سجع القريض كان نمطاً شعرياً مستحدثاً في عصر ابن عبد ربه، وربما كان يخرج على البحور الخليلية التقليدية، وقد وضع أساساً ليلحن ويفني، وكان ينتشر بين المغنيين والموسيقيين، شأنه في ذلك شأن الفنون السبعة كالموشع والزجل وغيرهما، فهي أيضاً وضعت لتلحن وتغني، وكانت تنتشر بين المغنيين والموسيقيين كذلك.

والذي يبدو لنا أن القدماء من أمثال الأبيشي، عندما أشاروا إلى شعر القريض، وأثروا له بشواهد من الشعر الفصيح الذي يخضع للبحور الستة عشر التقليدية لم يقصدوا هذا الشعر بأي حال من الأحوال، لأنه المسوغ لاعتباره فناً من الفنون السبعة، وإنما كانوا يعنون- فيما يبدو- سجع القريض الذي نص عليه ابن عبد ربه في الأبيات السابقة، ولكن اختلط عليهم الأمر، وربما لم يعثروا على نماذج شعرية من سجع القريض، فقد تكون نماذجه ضاعت وضلت طريقها إليهم، فما كان منهم إلا أن استشهدوا بنماذج من الشعر القريض الفصيح الذي يسير حسب البحر التقليدية، وكأنهم أرادوا أن يسدوا فراغاً سببه وجود مصطلح "سجع القريض" دون العثور على شواهد له، فذكروا بدلاً منها شواهد من الشعر القريض الفصيح الخاضع للبحور التقليدية، وهذا خلط بين، وقد نسوا، أو تناسوا أن هذه الشواهد التي أوردوها، لا يمكن أن تدخل ضمن الفنون السبعة بحال من الأحوال، وإنما الذي يدخل

زرياب السابقين مصطلحاً في غاية الخطورة والأهمية، وهو مصطلح سطر شعري الذي يدعي النقد الحديث أنه هو الذي ابتدعه، فسجع القريض الذي يشير إليه ابن عبد ربه يتألف من أساطير جمع سطر.

ويبدو أن هذا المصطلح (سطر شعري) قد ابتدع في عصر ابن عبد ربه وربما قبله، وأنه كان يطلق على بيت الشعر في سجع القريض، وربما أطلق مصطلح سطر كذلك على أنماط من النظم تخرج على البحور التقليدية أو يعتمدها اللحن والخروج على قواعد النحو والإعراب، وربما ظل المصطلح مستخدماً بعد ابن عبد ربه بقرون لأنني وجدت ابن قزمان المتوفي سنة ٥٥٥ أي بعد ابن عبد ربه بأكثر من قرنين من الزمن يستخدم المصطلح المذكور نفسه فهو يقول بلهجته الأندلسية العامية الرومانث في الزجل رقم ٩٢ من أزجاله:

يا وزير عظيم هو شانك

وعظيم هو يد شاني

وإذا ما كنت وحدك

لم يجد في الدنيا ثاني

فكذلك كلس ثم من زجال

أن يقل ذا التسعة أسطار

فالذي يبدو لنا أن مصطلح "سطر شعري" لم يكن من إبداع النقد الحديث كما يزعمون، وإنما هو مصطلح قديم كان معروفاً في عصر ابن عبد ربه وظل يستخدم حتى عصر ابن قزمان وربما بعده أيضاً، وقد يكون النقد الحديث قد استعاره من القدماء.

ضمن هذه الفنون هو "سجع القريض" حيث يدخل ضمن هذه الفنون من زاوية خروجه على البحور الخليلية التقليدية الستة عشر.

وليت ابن عبد ربه سجل لنا بعض نماذج "سجع القريض" لنعرف شكله، وخصائصه الفنية المميزة.

والذي أتصوره أن هذا النمط الشعري، كان رغم خروجه على البحور التقليدية، يصاغ بالفصحى ولا يخرج على قواعد النحو والإعراب، وإلا لأشار ابن عبد ربه إلى ذلك، كما أشار إلى خروجه على البحور التقليدية وكسر أوزانها.

وربما كان سجع القريض النواة الأولى للفنون السبعة، وأن هذه الفنون تفرعت منه، وشاعت الأقدار-فيما يبدو- أن تبقى نماذجها في حين ضاعت نماذج "سجع القريض" مع أنه هو الأصل.

ومهما يكن من أمر فإن "سجع القريض" لا الشعر القريض من الفنون السبعة وعلى الباحثين أن يذعنوا لذلك.

ثانياً : الوتر الخامس ليس من اختراع زرياب الموسيقار

كان زرياب (٢٢٨) معجزة عصره في الفناء والموسيقى وقد أطلق على نفسه لقب "الطائر الميمون" في بيت الشعر الذي شدى به في حضرة الخليفة هارون الرشيد وهو:

يا أيها الملك الميمون طائره

هارون راح إليك الناس وإبتكروا

وقد ابتكر زرياب العديد من الإختراعات التي جعلت من عوده عوداً جديداً، يختلف تماماً عن الأعواد القديمة

التي سبقته، ولذلك أبى أن يغني في حضرة الرشيد على عود أستاذة إسحق الموصلي، لأنه عوده قديم لا يصلح لعزف ألحانه الجديدة المبتكرة، وأصر على أن يعزف على عوده الجديد .

ومن المبتكرات التي اخترعها زرياب في العود أنه صنع أوتاره من مصران شبل أسد، وصنع مضرايه من ريش النسر، وكانوا قبل ذلك يصنعون الأوتار من مصران الحيوانات الأخرى، ويصنعون المضراب من الخشب، كما أن عود زرياب الجديد يقع في ثلث وزن القديم، وهذه ميزات يدرکها جيداً الصناريون على العود .

ومبتكرات زرياب السابقة في العود أغرت الباحثين أن ينسبوا إليه اختراعاً آخر في العود لم يكن - في الواقع - من اختراعه، وهو الوتر الخامس، فقد قال المقري صاحب كتاب نفع الطيب "وزاد زرياب بالأندلس في أوتار عوده وتراً خامساً اختراعاً منه، إذ لم يزل العود ذا أربعة أوتار على الصنعة القديمة التي قوبلت بها الطبائع الأربع، فزاد عليها وتراً خامساً أحمر متوسطاً، فاكتمل به عوده ألطف معنى وأكمل فائدة"(٢).

وردد الباحثون قديماً وحديثاً ما قاله المقري وكأنه مسلمة من المسلمات أو حقيقة ثابتة لا يمتريها الشك.

ولكنني قرأت في كتاب الأغاني للأصفهاني خبراً يجعلنا نشكك في رواية النفع أو على الأقل نعيد النظر فيها، وكتاب الأغاني كتاب متخصص في الفناء والموسيقى من جهة ثم إنه من جهة أخرى قريب العهد بزرياب الموسيقار بخلاف نفع الطيب الذي

يتأخر على زرياب نحو تسعة قرون مما يكسب رواية الأواني- في رأينا- قوة لا تظهر بها رواية الفتح.

وهذا الخبر يذكر أن رجلاً يدعي محمد بن الحسن بن مصعب سأل اسحاق الموصلي يوماً: "أرأيت لو أن الناس جعلوا للمود وترًا خامساً للنغمة الحادة التي هي العاشرة على مذهبك أين كنت تخرج منه؟" فما كان من اسحق عدا أن وجه حديثه إلى رجل ثالث كان معهما اسمه: علي بن يحيى المنجم فقال له: "إن هذا الرجل (محمد بن الحسن) سألتني عما سمعت، ولم يبلغ عمله أن يستبطل مثله بقريحته وإنما هو شيء قرأه في كتب الأوائل وقد بلغني أن الترجمة عندهم يترجمون لهم كتب الموسيقى (اليونانية) فإذا خرج إليك منها شيء فأعطنيه" فوعده علي بن يحيى المنجم بذلك ولكن إسحق مات "قبل أن يخرج إليه شيء منها" (٤).

وإذن ففكرة الوتر الخامس في المود- حسب هذا الخبر- لم تكن من ابتكار زرياب ولا غيره من العرب وإنما هي فكرة مترجمة عن كتب الموسيقى اليونانية القديمة.

فإذا وضعنا في اعتبارنا ما اشتهر به زرياب من ترجمة كتب الموسيقى فإن المرجح أن يكون قد نقل الفكرة من كتب الموسيقى اليونانية، وربما يكون هو أول من ترجم هذه الفكرة ونقلها إلى الموسيقى العربية، ولكنه لم يكن- بأي حال من الأحوال هو الذي اخترعها.

لم يقصد المقري أن يضللنا عندما نسب شرف اختراع الوتر الخامس إلى زرياب، ولكن ربما يكون هو نفسه

قد وقع في خلط ناجم عن أن مفهوم الترجمة في هذا العصر لم يكن يعني ما نعنيه الآن بالترجمة أي النقل الدقيق من لغة إلى أخرى، وإنما كان يعني- إلى جانب النقل- التأليف أيضاً، فلمترجم أن يضيف، أو يحذف، أو يغير، أو يقدم، أو يؤخر في النص المترجم، وربما يرجع هذا إلى أن العرب بعد الإسلام لم يكونوا يقبلون ترجمة ما يعادي دينهم الحنيف أو ينال منه إلى لغتهم العربية، ولذلك كان على المترجم أن يحذف من النص الذي يترجمه العناصر المعادية للإسلام والمتضاربة مع مبادئه، وربما وضع - بدلاً منها- عناصر إسلامية، بحيث يرضى المجتمع المسلم عن هذه الترجمة ويتقبلها، نلاحظ هذا مثلاً في كتاب كيلة ودمنة، فأصله هندي بوذي متماثل في كتاب "البنجا تন্ত্রا" أو صنديق الحكمة الخمسة، هذا الكتاب تضمن ثقافات وديانات هندية بوذية ثم فارسية حيث ترجم من الهندية إلى الفارسية فلما ترجمه ابن المقفع من الفارسية إلى العربية حذف منه العناصر المعادية للإسلام وأحل محلها عناصر إسلامية، فمثلاً حذف فكرة تمعد الآلهة في البنجا تন্ত্রا وحذف فكرة النار المطهرة التي أضيفت إلى البنجا تন্ত্রا من الثقافة الفارسية، وأضاف إلى الكتاب باباً بأكمله يعبر عن رأي الإسلام في القضاء وما ينبغي أن يلتزم به القضاء من عدل وحيدة، هذا الباب هو باب الفحص عن أمر دمنه، فمن المبادئ الإسلامية التي بثت في هذا الباب أن شهادة الواحد لا توجب حكماً وإنما لابد من شهادة شاهدين عادلين، ومنها أن البينة على من ادعى واليمين على من

أنكر، وغير ذلك من الأحكام والمبادئ الإسلامية التي تضمنها هذا الباب.

ويحار المرء في أمر كتاب كليله ودمنة هل يعتبره ترجمة لأن له أصلاً في الهندية وهو البنحاً تقتراً؟ أم يعتبره تأليفاً لأن ابن المقفع أضاف إليه أكثر بكثير مما ترجمه؟، ولعل هذا ما جعل الباحثين يختلفون حول هذه القضية فمنهم من قال إن الكتاب مترجم ومنهم من قال إنه تأليف.

ولا عجب بعد هذا أن يخلط المقرئ هو الآخر بين الترجمة والتأليف، فيمد زرياب مخترعاً للوتر الخامس للعود في حين أنه ترجم فكرة الوتر الخامس إلى العربية فحسب، وربما يكون قد أدخل بعض الإضافات إلى الفكرة بعد أن نقلها إلى العربية، وقد يكون ما أضافه كثيراً كثرة اتاحت للمقرئ نسبة اختراع الوتر الخامس إلى زرياب وربما يكون هذا ما شاع وذاع قبل المقرئ، ولم يفعل المقرئ عدا نقل ما شاع وذاع إلى كتابه لاسيما أن زرياب قد عرف واشتهر باختراعات كثيرة في مجالات مختلفة فمن ذلك الحلوى التي نأكلها ونعجبها جميعاً وهي الزلاية فهي تحريف زريابية نسبة إلى زرياب لأنه هو الذي اخترعها، وقد استمر هذا الطبق الحلوى منذ عصر زرياب متداولاً حتى الآن ليس في مصر وحدها بل في البلاد العربية الأخرى كذلك.

وإذن فليس من المستبعد أن يكون قد شاع عن الرجل أنه هو الذي اخترع الوتر الخامس للعود فجاء المقرئ فأثبت ذلك في كتابه، ولكن الفكرة-

في الواقع- مترجمة عن كتب الموسيقى اليونانية وليست فكرة عربية- بأي حال من الأحوال- وعلى الباحثين أن يدعوا لذلك وأن يعمقوا النظر في نص كتاب الأغاني الذي أشرنا إليه.

وليس من العجيب أن ينسب اختراع الوتر الخامس إلى زرياب في حين أنه لم يخترعه وذلك لشهرة الرجل في الابتكار والاختراع والتجديد ففي هذا العصر نسبت كتب كثيرة لا يعرف مؤلفها على وجه اليقين إلى مشهوري المؤلفين، وما هذا إلا لأن التأليف قد كثر في هذا العصر كثرة مفرطة، ولم يكن هناك مطابع ولا وسائل منظمة للنشر، ولدينا أمثلة كثيرة على ذلك مثل كتاب "المحاسن والأضداد" وهو مجهول المؤلف، ولكنه ينسب إلى الجاحظ لشهرته، وكثير من الرسائل تنسب إلى الغزالي وليست من تأليفه، وهناك العديد من الرباعيات تنسب إلى عمر الخيام وليست من نظمه (٥).

(١) الأدب في العصر المملوكي، د/ زغللول سلام، ط منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٩٤، ج٤، ص ١٤٧.

(٢) نقح الطيب، ج ٢، ص ١٢٨.

(٣) نقح الطيب، ج ٢، ص ١٢٦.

(٤) الأغاني، ج ٥، ط: دار الثقافة بيروت ١٩٥٦، ص ٢٤٤.

(٥) القصص الحيواني وكتابه كليله ودمنة في الآداب الشرقية والغربية، حامد عبدالقادر، ط لجنة البيان العربية ١٩٥٠، ص ٩٣٤.

شعر

سقوط دروہ

شعر: د. سالم عباس خدادہ
(الکویت)

شوقی عظیم آہ کیف المدی
یتسع الآن لأشواقی؟
لمن؟ لمن؟ یرتد فی الصدی
مزلا أعماق أعماقی
لمن علاہام السدرا سیدا
ثم مضی للعالم الرافی
ومن بنی فی مہجتي مسجدا
حتی روى بالنور أحداقی
لمّا کن ہذی الدنا من تدی
لکوکب بالحب خفاق
أحمدیا أجمل حلم بدا
ثم ارتدی دوحۃ إشراق
من رقة یشبہ قطر الندی
ومن ہوی کالنہر دفاق

كالطير في بستاننا غردا
 فغردت باليمن آفاقني
 أورق في أرواحنا واضتدي
 يوغل في عالم إيـراق
 يا وردة لو أنها تفتدي
 لكن هوت ما بين أوراقني



السدرار الزمما

شعر: د. سعيد شوارب
(الكويت)

وَمَا نَحْنُ جُنُنًا لَا خِرَائِمَ لِقَمَانِ،
 آخِرَ أَيَّامِ هَذَا الْيَمِينِ ١١
 وَذَا وَجْهُهُ لَوْحَتُهُ التَّحَارِيقُ
 شَقَقَهُ الصَّمْتُ .. وَالْمَلُحُ ..
 وَالزَّيْجُ .. وَالتَّغْرِيبُ ١١
 وَأَحْزَانُكَ الشَّامِخَاتُ،
 دُمُوعُ سَوَاكِبُ .. لَيْسَ لَهَا مِنْ لِسَانِ،
 وَلَا صَدْرٍ تَبْكِي عَلَيْهِ،
 وَلَا تَعَزِيَّةَ ١١
 وَهِيَ أَنْتَ صَدْرُكَ يَنْقُدُ،
 صَبْرُكَ يَنْهَدُ،
 تَذَكَّرُ؟
 أَهْ لَهَا .. دُمُومَاتُ السَّنَابِكِ،
 أَهْ لَهَا حَمَمَاتُ الْخَيْوَلِ،
 وَأَهْ لَهَا صَهَوَاتُ الْمَعَارِكِ،

وَالْأَفْقُ مِنْ هَوْلِهِ .. وَزِدَّةُ كَالِدَهُانِ ،

استدار الزَّمانُ !

أتذكر؟

لَا صِيْحَةَ مِنْ صَهِيلِ الْفُحُولِ ،

تَسِيلُ بِأَغْنَاهِنَّ الشُّهُولُ ،

وَأَنْتَ الْمَطْهُمُ فِي رَذَاهَاتِ السُّلَاطِينِ ،

أَنْتَ الْمُهْرَجُ فِي الْمَهْرَجَانِ !!

وَحَوْلَكَ يَا جُوجُ تَهْدُرُ ،

مَا جُوجُ كَالِهَوْلِ هَوْلِكَ مِنْ كُلِّ أَنْسٍ .. وَجَانُ !!

وَكُلُّ الَّذِينَ أَضَاعَتْ سَنَابِكُهُمْ أَفْقَ هَذَا الطَّرِيقِ

أَمَامَكَ ،

حَتَّى مَدَى الْمَوْجِ ،

رَاحُوا سُدًى ،

وَاسْتَحَالُوا سَرَاباً !

تَوَلَّيْتُهُمْ فِي النَّهَارِ الْكَسِيحِ ، زَوَاقِيلُ ،

مِنْ قَوْمِ لُوطٍ وَنُوحٍ .. !!

تَكُونُ تَارِيخَهُمْ .. ثُمَّ تَرْشَقُهُ ،

وَزِدَّةٌ فِي سُدُورِ الْقِيَانِ !!

تَعَرَّتْ خِيُولُهُمْ ،

وَاسْتَحَالَتْ ذَهَابُ تَرْجَهِشُ ،

هَوْنُ خَرَابِ الْخَرَانِجِ

يَخْتَقِهَا الصَّمْتُ .. وَالرَّيْحُ ،

وَالْمَلْحُ .. وَالتَّغْرِيبَةُ .. !!

وَيَمْنَعُهَا الْكِبَرُ ،

أَنْ تَطَأَ الْأَرْضَ مَضْرُوشَةً بِالْهَوَانِ .. !

شعر

حكاية عباس بن فرناس العراقي

شعر : حسين القاصد
(العراق)

لولم أكن أعلى

لما أقعُ

هل يستطيع الألى في (تحت) أن يقعوا

خد جناحي سال الدمع فانكسرا

من غرية الشمع حتى أينع الهلعُ

كان الأذان لديهم

دمع حنجرة جفت

لأنهم من قبل أن .. ركعوا

فطرت لم تعرف الأعشاش معتقدي

لذا هاني بعمق الموت أرتفع،

الريش يهطل فوق الصوت

تنزعني متاهتي

من مدى يابى فانتزع،

أرى الجميع صفاراً
كيف تؤلمني؟
وما تزال صغيراً أيها الوجع
هم علموا الطين أني لست أنفعه
إذن بماذا إذا أني لست أنفعه
شطرنجُ خاتمتي مازال يخذ عني
بنقلةٍ طعمها أنثى فامتنعُ
لأن في رقعة اللاشيء مصيدةٌ من الأئين
لذا لا تقرب القطع
لا ضفةً للفراغ الآن، أسرع.. هذا الصراخ
فهل يا جرفُ تستمعُ
الكل ينظرُ للأعلى يحدق بي
يتابعون جناحي أينما أضعُ
من شهقة أرخت بؤحي بأعينهم
تنفسوا حكمة النعناع وانقطعوا
أحتاج ألف لسان كي أهلك همي
بصرخة من رماد الصمت تفتلح
مازلت يا وجهي الرسمي تسحلني
على التجا عيد والألام تضطجع
مالي مع الوقت شيء كان متسعاً
وكنت حد انضجار الضيق أتسعُ -

قصة

عندما تتشرق الفراشات

بقلم: جميلة سيد علي(*)
(الولايات المتحدة الأمريكية)

تأبطت أوراقي التي سهرت معها طوال الليل أعيد صياغة موضوعاتها و انطلقت مسرعة لحضور اجتماعي الذي يوشك على الانعقاد. دخلت قاعة المؤتمرات المشرعة الأبواب منذ نصف ساعة كي يتسنى للمشاركين و المشاركات من جميع أنحاء العالم اتخاذ أماكنهم فوق كراسي القرارات العالمية. وقفت أمام المنصة لإلقاء خطابي الذي سيساهم بتقرير المصير المحتوم لنصف مليار من البشر انتخبوني ناطقة رسمية باسمهم في هذا المحفل الدولي. ما أن هممت بقراءة كلماتي حتى انطلقت صفارات الإنذار و توالى قصف الرسائل الإعلامية الموقوتة على شاشات التلفاز المنتشرة في جميع الأرجاء.

Warning, warning, warning,
Live coverage from Flowerstan

A poisonous cocooned butterfly has escaped.
The following statement is from the government of Flowerstan

We appeal to the International Population to help us catch the “
runaway butterfly and lock her up in her cocoon again”.

شهقت بفزع و ألم و أنا أنظر برعب شديد إلى صوري تتصدر جميع نشرات الأخبار الناطقة بكل لغات العالم. و أنا أنسق الزهور في حديقة أحلامي الوردية، و أنا أحمل صغيري على كتفي وأخرى وأنا أدون أناشيد جديدة ليفنيها البشر من مختلف بقاع الأرض بلغة موحدة. نشيد ذو معنى شجي كنت على وشك إلقاءه في هذا المحفل العالمي قبل الانطلاق المدوي لصاروخ رسالة وطني الإعلامية.

تسمرت في مكاني أتابع بعيني حركة الأضواء المصاحبة للكاميرات تستعرض جميع الوجوه المشاركة في هذا اللقاء لتستقر في النهاية على تعابير وجهي المجسد للدهشة العالمية . تنقلت ببصري بين شاشات العرض و بذهني بين التساؤلات المتداخلة المحيرة.

- لماذا هذا التحذير من السلطات الرسمية في بلادي ضدي شخصياً؟

- بأي مبرر تدعي بلادي فلورستان أنني فراشة سامية هرت من شرقتها؟

- هل ارتكبت خطأ فادحاً بتمثيل بلادي أمام العالم بعد أن تم تفويضي بهذا الأمر رسمياً؟

- ترى كيف سيتم إعادتي إلى الشرقة و قد نضجت متخفية فترتين زمنيتين بدلاً من واحدة؟

هه، شهقت مرة ثانية كما شهق الجميع معي في نفس الوقت، مراسلو الأنباء، ممثلو قارات العالم، صانعو القرار و حتى الحرفيين المتواجدين لصيانة الأجهزة الكهربائية و تقديم واجب الضيافة لم يتمالكوا أنفسهم من الشهيق لمراى سرب كبير من الفراشات المنتمة للعديد من الممالك و الفصائل تطير بصمت في أرجاء قاعة المؤتمرات وسط الضجيج المفتعل.

ثلاثة و سبعون مصنفاً يضم جميع الفراشات على هذه الأرض بكل أشكالها و ألوانها، بمختلف نقوشها و رسومها بل و أكثر من هذا بتنوع أصولها و فروعها. سجادة حريرية ملونة طارت بانسجام تام و بصمت مطبق في أرجاء القاعة المترامية الأطراف. بحركة مباغته انقسمت الفراشات إلى مجموعات ملونة حامت حول صوري التي ما زالت تتصدر الشاشات الإخبارية. حطت جميعها في نفس الوقت فوق رأسي الذي بين كتفي و فوق رأسي في الصور المتتابعة على الشاشات المتفزة للمواطنة القادمة أو الهاربة من فلورستان كما تدعي التغطيات الإخبارية.

غطاء براق ملون يضم النقوش الأنثوية لجماليات العالم بجميع بقاعه غطى رأسي المعرض للزوال بلمح البصر بعد هذا التحذير العالمي. خفقات دعوية صامتة

للأنحة شفافة وقوية، صغيرة و متمكنة ، مزركشة وجادة رفرفت فوق الرأس بطريقة متراصة محكمة. لم يعد يرى من رأسي سوى الوجه فقط. غطاء عالمي من الألوان الأنثوية البديعة انسكب على هامتي وبحركة لا إرادية اشتركنا جميعا، فراشات و مخلوقة فلورستانية في التفكير الملون المتناسق المبهج ذو اللغة العالمية

ترام- ترام- ددام- تتام . موسيقا عالية الإيقاع ترددت أصدائها في جنبات القاعة المترامية الأطراف. مفاجأة جديدة استحوذت على انتباهي و انتباه الحضور. اشرايت أنظارنا نحو البوابة الرئيسية للدخول ترقبا لمراى موكب رسمي أو ربما شخص مهم برتبة تعادل أو تتفوق على فريق بأكمله. ارتفع الصخب الموسيقي و ما زال السبب وراء عزفها مختفيا عن العيان. جفلت الفراشات الملونة فوق رأسي، رفرفت بأجنحتها الشفافة البديعة . خفقات سريعة متلاحقة ترادفت مع نبضات قلبي المضطرب أوجدت معزوفة أخرى تداخلت مع الموسيقا الصاخبة. مقطوعة صامتة أو متلاشية في الضوضاء المحيطة بها و لكنها مسموعة بكل وضوح في أذني و في استشمار الفراشات الحائرات. انسياب غزير لتيار متدفق اجتاح القاعة الفسيحة. ذبذبات صوتية و أخرى مرئية جسدت شخصية و أفكارا فلورستانية.

- باسم القانون العادل و النزيه في بلدنا فلورستان أمرك بالتحني عن منصة الاتصالات الدولية حالا .

مخلوقة فلورستانية غاضبة لم أتعرف عليها سابقا اقتحمت القاعة بمصاحبة العزف المدوي. ترتدي بزة داكنة و تحمل بيدها عصا غليظة تشير بها نحوي وهي تسير في اتجاهي.

صمت مطبق لف المكان. فراشاتي البديعة طوت أجنحتها بسكون لافت دون أن تترك رأسي. كاميرا التلفزة العالمية انقسمت بعدسات الزووم في اتجاهين. صوري الحائرة و فراشاتي الحارسة تحتل نصف الشاشات العالمية و النصف الآخر تركز على المندوبة الغاضبة ذات المهمة السامية ” إزاحتي من مجال البث المباشر بعصا فلورستانية“.

تتابع بث الرسالة الإعلامية بمقاطعها الثلاث، الرسالة الرسمية الفلورستانية، الفراشات الحائرة، و العصا الغليظة. المندوبة الغاضبة تقترب بعصاها مني كثيرا، عدسات الزووم تتركز تحديدا على رأس العصا.

- واو ، أوشك شهيق العميق أن يمتص جميع ذرات الأكسجين في الهواء المحيط

بي، خشيت على فراشاتي الحارسات ألا يجدن هواء نقيا للتنفس فاقصدت كثيراً في زفيري.

- ما هذه العصا المشعة؟ لأن حاملتها كانت تشير بها تماماً بين عيني فقد تجلّى لي بوضوح التشكيل الفني البديع للأحجار الكريمة المتراصة بإتقان يضيف إلى غلظتها وزناً وثقلًا لا يقدر بثمن؟

- والّاو، عالمية شاركني فيها جميع الحضور هذه المرة. صولجان فلورستاني تحمله امرأة؟ لم يمس على نساء فلورستان سوى هنيئات قليلة ارتقن فيها أولى درجات السلم السلطوي، فمتى بدأن بحمل الصولجان في مهمة رسمية؟ هل نحن حقاً في عصر السرعة أم أن أموراً نسائية فلورستانية كثيرة كانت خافية عني؟ نقلت نظري بين العصا وحاملتها خاصة بعد أن اعتلت المنصة بجانيبي وأدارت الرأس الثمينة المرصعة لمصاها عدة مرات بحركة لا يثقها سوى أمهر الحواة. بعد هنيئات، أخرجت من صولجانها المجوف ورقة ملفوفة. فردتها باستعجال وهي توجه السطور المكتوبة إلى عدسات المصورين.

- I am the person authorized to take this woman back to Flowerstan. The spelling mistakes on her authorization letter created this situation.

- أنا الشخص المفوض لإرجاع هذه المرأة لفلورستان حيث أن تواجدها في هذا المكان سببه خطأ مطبعي في كتاب الترشيع لحضور هذه الملتقى العالمي. ركزت نظراتها الرسمية في عيني الذاهلتين بينما أوصل أنا محاولاتي لالتقاط بقية الجمل المدونة في الورقة الصولجانية،

- This woman does not represent Flowerstan and never will.

I am the official messenger for my country.

- هذه المرأة لا تمثل فلورستان ولن تحظى بهذا الشرف قط و أنا أبلغكم هذه الرسالة بصفة رسمية.

تدافعت الفراشات العالمية في فوضى صامتة، أجنتها الخفاقة تتابعت بسرعة وكأنها موصولة بدقات قلبي. توالى بث الرسالة الأولى مع الثانية، صورتني وصورة الممثلة الفلورستانية. فراشاتي المزينة لرأسي واصلت رهرفتها الخفاقة المضطربة تقاعلاً مع الأخبار المتتابعة دون أن تغادر مكانها. بقية الفراشات انقسمت إلى مجموعات متناثرة.

حامت مجموعة صغيرة حول النهاية المرصعة للصولجان الأنثوي في محاولة لفهم الرسالة الغامضة المذيلة بالرمز الفلورستاني. تضايقت المندوبة الفلورستانية فدفعت الفراشات بعيدا بعصاها الغليظة. أصيبت فراشتين بريشتين يتحطم في الجناح و الرأس.

ووووو ، صاح الحضور باستغراب و ألم لمنظر الضحيتين الجميلتين تتدحرجان في اتجاه الأرض. سارعت بمد كفي الحانية لالتقاطهما قبل التهشم على سطح القاعة الدولية المخصصة للقاءات المعنية بتطوير البشرية. تدافعت الفراشات الأخرى نحو المندوبة المتعجرفة مواصلة طيرانها المكثف حول الشخصية الرسمية. المخلوقة الفلورستانية تستشيط غضبا و تواصل التلويح بعصاها الثقيلة الثمينة. ضحية أخرى أصيبت من جراء التخبيط الفلورستاني. التقطتها بكفي الأخرى قبل تهشمها على الأرض. انحنيت على فراشاتي الحارسات أحاول إسعافهن بكل ما أملك من وسيلة.

- كلا، لا تلفظن أنفاسكن الأخيرة. فلنفهم جميعا سر هذه الرسالة دون ضحايا. أرجوكن الاستجابة لندائي.

لم تجد توسلاتي في إنقاذ الضحايا الجميلات فأخذت أبحث عن حل جديد. هي طيبة ملفي الجلدي المحشو بأوراقي التي لم أتمكن من قراءة العبارات المدونة عليها بحث بهلع عن الرذاذ السحري . هناك في حديقة منزلي الفلورستاني الذي غادرته منذ أعوام طويلة ، بذرت زهرة الوداد، سقيتها سوائل عطرية ملونة حتى تفتح برعمها الملون كقوس قزح مشع تحت أشعة الشمس بعد توقف المطر. من قلب زهرتي الفلورستانية جمعت غبار الطلع الملون الشافي لجميع القلوب و الأبدان. حفظته في هذا الملف الجلدي حرزا أحمله معي أثناء تنقلي في بقاع الأرض. فتحت طيات الملف العريق و بشفتي المرتعشين خوفا على مصير العالم نفخت على الرذاذ المكتوز في اتجاه الفراشات.

فقاعات هلامية مزخرفة غطت جروح المصابات الفاتئات فشكلت جبيرة شافية لكسورهن و آلامهن. نفخة أخرى هادئة أبعدت الفقاعات فرأيت فراشاتي مرة أخرى صحيحات معاقيات. ألصقت ما تبقى من رذاذ زهرتي الوجدانية فوق قلبي و أنا أبحث بعيني عبر شاشات الأخبار و بين أرجاء القاعة الفسيحة عن المندوبة الفلورستانية الغاضبة.

على بعد خطوات مني و في وسط دوائر محكمة من الفراشات و المراسلين الدوليين رأيتهما تواصل تخبطها بصولجانها الثقيل في جميع الاتجاهات.

موسيقاها الفاضبة أخذت تستفزها أكثر وتستفز الحضور أكثر وأكثر.

- أزيحوا هذه الفراشات الطفيلية من طريقي. إني أحمل أمرا فلورستانيا رسميا يجب أن ينفذ في الحال.

- لماذا تعترضن صولجاني؟ ألا تعلمن أنني الممثلة الشرعية الوحيدة لفلورستان؟ هذه المخلوقة السامة يجب ألا تحظى أبدا بفرصة التمثيل الضوئي أمام العالم. بعض المخلوقات يجب أن تولد وتعيش وتموت في جحور مظلمة. تواجدها علنا أمام الملأ يسيئ كثيرا لسلطاتي.

كنت الوحيدة التي أسمعها بوضوح وأعي ما تقول. لفتها الفلورستانية لم تصبح بعد لغة عالمية أما لغة الفراشات الصامتة فلم تستطع هي أن تسمعها بأذنها الفاضبة.

- Did the butterfly poison any one in Flowerstan ?

- هل تسببت هذه الفراشة بتسميم أي شخص في فلورستان؟

- Is it a part of the lifecycle for the butterflies in Flowerstan to be cocooned again?

- هل من مراحل الحياة الطبيعية أن تتشترق الفراشات بعد نضجها؟

- You said you are representing Flowerstan, Is the reason for you carrying a scepter?

- ذكرت في بيانك أنك الممثلة الشرعية لفلورستان ألهذا السبب تحملين الصولجان؟

- Are you authorized to attack our butterflies as well as the Flowerstan butterfly simply because you are holding a scepter or because you are concerned about the world health and security?

- هل يخولك صولجانيك لمهاجمة فراشاتنا وفراشات فلورستان أم أن هذا الهجوم سببه حرصكم على سلامة العالم وأمنه؟

تدافع المصورون والمراسلون نحو الفلورستانية الفاضبة. اختلطت أصواتهم الناطقة بجميع لغات الأرض بصوت الممثلة الحائقة المندهشة لتجاهل العالم لأوامرها. أصبحت وفراشاتي وسط هذا الضجيج الإعلامي على الهواء مباشرة. لا أنا قادرة على فهم مجريات الأمور ولا باستطاعتي التحاور مع



مواظنتي الصولجانية على انفراد لأنها اختارت أسلوب الحوار المفتوح مع العالم دون أن تتقن لغة الحوار الدولية.

موسيقا العزف الفلورستاني الصاخب لم تؤثر على فاعلية الرسالة الصامتة للفراشات الكونية . تغير سريع طراً على بث الرسائل الإعلامية على جميع الشاشات و الحلقة تضيق حولنا، نحن المواطنان الفلورستانيان ، شرعية صولجانية و فراشة رافضة للنشترنق مرة أخرى ومتهمة بتسميم العالم.

ازداد لمعان الفلاشات المتلاحقة مع كل صورة مصاحبة لتغطية الحدث بجميع ملابساته. ارتفع ضجيج الموسيقا بأنواعها. فوضى عارمة اجتاحت التجمع العالمي بأكمله. وحدي كنت أعمل تفكيري العميق في حل سريع يعيد للإنسانية صوابها و نظامها.

فوق كفي اليسرى حطت الفراشتين الجميلتين بعد أن شفيتا تماما كما داعبتني على الرسغ الأيسر الفراشة البديعة الثالثة الناجية من الكسور الفلورستانية. خريشة ناعمة من ثمانية عشرة قدم لطيفة تمشت على كفي جيئة و ذهابا. انشلتني من أفكار المضطربة و بعثت الطمأنينة هي نفسي.

- شكرا لكن فراشاتي الغاليات . بكل الحب و المشاعر الفياضة أشارككن الحل العالمي لهذا الخلط و التباين في الأصوات و الأفكار.

بكفي اليمنى فتحت المغلف الجلدي الذي يحوي إكسير الشفاء الفلورستاني و بشفتي الدقيقتين نفخت على الرذاذ المخبوء منذ سنوات عديدة. شاركنتي فراشاتي العزيزات بالنفخ من خلال أنابيب النفخ العالمية الثابتة المواصفات التي تحملها في قمها الصغير.

واااا ، صرخة كبيرة أطلقها الحضور عند مرأى الذرات الملونة تنتشر على الملأ أمام العالم بأسره. سكون عم الجميع و هم يراقبون ذرات الطيف النجمية تجسد زهرة وجداني الفلورستانية التي خلفتها في حديقة منزلي منذ أعوام. تمطى الغبار الزاهي في الفضاء الرحب للقاعة العالمية فانبعث أريج زكي صاحب انتشار الرذاذ السحري. خيمة عطرية ملونة غطتني و فراشاتي و الحاضرين جميعا. ابتسمت للفراشات المستقرة على كفي الأيسر. رفعت كفي اليمنى أمام العالم أبعث مزيدا من الفرح الفلورستاني.

بتساقط السعادة البراقة على قلوب الجميع تبدلت المشاعر المتضاربة. توحدت في ابتسامة عريضة غطت التضاريس الأرضية. سكون عميق ساد الجميع. لم أعد أستشعر غضبا فلورستانيا على الإطلاق. ارتفعت العصا الصولجانية تلقائيا

ورويدا رويدا في الهواء. لم تعد عصاً غليظة تحطم أجنحة الفراشات بل بدأت أنغام خافتة بالتسرب من طرفها. مرة أخرى تركّزت عدسات الكاميرات على الحدث التاريخي، لقد تحولت العصا نايًا مرصعاً يتنقل فوق رؤوس الحاضرين و أمام العالم أجمع، رسالة فلورستانية جديدة نقلها الصولجان النمائي البهي، ألحانا إنسانية شجية.

هزني حبور لا متناهية نسيت معه خطابي و جميع المنصات و الكاميرات العالمية. كذراع الساعة الذي يدور بانتظام درت في مكاني مبهجة بأنغام النشيد الفلورستاني مختلطا بالإيقاع العالمي مبعثرة المزيد و المزيد من الرذاذ البهيج تطير آمنة بين ذراته أحلى الفراشات.



(*) عضو رابطة الأدباء- مقيمة في الولايات المتحدة الأمريكية.

قصة

لو ينطق البحر

بقلم: عواطف الزين
(الكويت)

تقول الأسطورة إن مؤسسة "قرطاجنة" وملكتها "اليسار" أو "ديدو" ابنة الملك بيبولوس ملك "صور" وزوجة "سكاريوس" أو "اسيرياس" أبحرت إلى أفريقيا تحت جنح الظلام مع كثير من اتباعها المخلصين من شاطئ مدينة "صور" بعد أن قتل زوجها على يد أخيها "بغماليون"، وهناك قدمت لها قطعة أرض حددت مساحتها بجلد ثور لكنها قطعت الجلد إلى شرائح رقيقة ووصلت بعضها ببعض ومدتها لتحييط بمنطقة كبيرة، أصبحت هذه المنطقة موقع "قرطاجنة". تقول الأسطورة إن "ديدو" انتحرت لتتجو من الأمير الأفريقي "إيارباس" أو هابرباس "الذي أراد الزواج بها إلا أنها في الملحمة الشعرية الرومانية" الانيادة قتلت نفسها بعد أن هجرها البطل الطروادي اينياس".

كانت الشمس تلم بقايا خيوط أرجوانية واهنة إيداناً بالرحيل، وبعث الليل رسائل مبكرة تنذر بهبوط ثقيل فوق أرجاء المدينة الصاخبة التي أنهلكها عشق البحر، والارتواء في أحضانه على مدى قرون، لكنها في هذه الليلة أرادت أن تغادر صخبها، وتتفقت من قيود أسوارها، وتغطف في نوم عميق، كأنها تنمرّد على نفسها أوتعاقبها، أو تعلن العصيان، أو تهرب من المواجهة على غير عاداتها، فما يحدث فوق أرضها لا يعنيتها، ولا يشبهها، وهي التي اعتادت الانتصار لوجودها في كل معركة، ضد كل غاز أو محتل، فاستحقت بصمودها الأسطوري أن تكون سيّدة المدن، ومملكة البحار...

لكنها تعيش الآن أياماً صعبة، بعد رحيل ملكها "بيبولوس" ومقتل "سكايوس"، زوج الأميرة "اليسار" على يد شقيقها "بغماليون" ليعم الحزن وتنتشر الفوضى ويسيطر الفزع!

في هذا المساء الحزين تبدو أحياء "سور" شبه خالية إلا من بعض حراس أو باعة متجولين أو بحارة عائدين من سفر بعيد، وعلى امتداد الميناء الفينيقي العريق ثمة مراكب كثيرة رأسية وأخرى تستعد للإبحار وأضواء مصابيح مرتجفة غير أبهة بما قد يصيبها من شحوب، وضياح بفعل الرياح التي هبت فجأة في غير موعدها، بينما تعلو أمواج البحر وتهبط فوق صخور قلعة قريبة، فيحدث ارتطامها بها أصواتاً غريبة تقض مضاجع الرمال، فتستجيب بلا أدنى مقاومة لجنوحها العابر..

* * *

على الجانب الآخر من الشاطئ، يفرق قصر الأميرة "اليسار" في صمت ثقيل، لا يخدش وقع أصدائه، سوى همسات مترددة لبعض حراسه، "ديدو" تستعد للرحيل "اليسار" تستعد للهرب، هل يعلم الملك "بغماليون" بما يجري لشقيقته؟ في هذه الأثناء كانت "الأميرة الحزينة" غارقة في هواجس مشتتة بالترقب والقلق، إذا كل ما يحيط بها ينذر بعاصفة، قد تهب في أي لحظة، لكنها مصممة الآن على الرحيل فالحياة ما عادت تطلق في المدينة التي أحببتها بالحدود، وعقدت مع أناسها، وأحيائها، وشواطئها، موثيق صداقة، وطفولة، وعشق، لا تبدد وهجها الأيام ولا يمحو حروفها الزمن، لكنها تشعر الآن بالفرية، والوحدة، والحزن بعد رحيل الأب، وفقدان الزوج، وسيطرة الشقيق العابت على مقاليد الحكم.

حركة مباغته عند الباب توقظ "اليسار" من غياب مؤقت تهيأ لها في ثوان بأنها ستكون الضحية الثانية بعد زوجها، لكنها تسترد هدوءها حين تدخل إليها وصيفتها "أرجوانة" لتخبرها بأن كل شيء أصبح جاهزاً للرحيل، وما عليها سوى ارتداء ثياب البحصارة حتى لا ينكشف أمرها.

* * *

تضغ "الأميرة" جسدها النحيل وهواجسه في ثوب التكر، وتستعد للخروج، إنها ساعة الحسم التي تنتظر حدوثها بفارغ الصبر، وما عليها سوى الصمود والتماسك لتتجاوز محنتها وتشرع في تنفيذ مشروعها العظيم الذي بات يسكنها وتسكنه منذ أن رسمت ملامحه في خيالها أول مرة وسوف يصبح حقيقة واقعة في وقت قريب، قريب.

تقول ذلك لنفسها، وتتجه نحو النافذة التي احتضنت نظراتها الشغوف إلى الحياة، ورافقت سني عمرها إلى النضوج، والإدراك، والحكمة، ورعت تطلعاتها إلى الآتي من الأمل منذ أن أيقنت معنى الوطن وقيمة أن تعيش فيه، كأنها تنتزع قلبها من بين الضلوع، هكذا بدت "اليسار" وهي تودع أشياءها من حولها، سوف تفتقد كثيراً هذا المكان الحميم، وكل الأمكنة الأخرى والوجوه الطيبة التي عشقتها، وترعرعت على أنفاسها، كل تلك السنين، في مدينتها المسافرة أبداً إلى الخلود والعظمة.

* * *

كان الزمن يمر في أكثر ساعاته حلقة، حين شق ضجيج المراكب والنسف هدوء الموج، وسكوت الريح، وتعب المصاييح التي أرقتها الانتظار، فتخلت عن بقايا أضواء شاحبة، لتغيب وجوه البحارة وأميرتهم أو تكاد خلف سياط الظلام، لكن القمر الذي بدا هلالاً في تلك الليلة أبى إلا أن يشارك في وداع "اليسار" ومن معها وينشر ضوءه الخافت الخجل فوق الأرجاء في محاولة قد تبعث الإحساس بالدفع، أو توقظ الشعور بالأمان، لكن وقع المجاذيف الضاربة في أعماق الليل، أشاع جواً من الخوف في أرجاء المكان وبدأ ذلك واضعاً في عيون البحارة المترقبة والحائرة والتي تعكس ما يجول في أعماقها من تساؤلات ملحة ومرة..

إلى أين يحملنا البحر فوق أمواجه هذه المرة؟ وأين سيلقي بنا وبأثقالنا، فوق أي أرض؟ وتحت أي سماء؟ ومتى سيحين موعد مرسانا يا ترى؟ هل سنعود يوماً إلى مدينتنا؟ هل نعود؟ ومن يطلق أحلامنا ويخلق بها في فضاءات رغبة، يميدا عنها، فالبعد عن الوطن لا يعوضه أي غياب، ولا يشفع له أي حنين، إذ كثيراً ما تقدف بنا الغربة في جحيم مشاعر مجبولة بالحرمان ومفسولة بالندم، هل يا ترى سنعود إلى أيامنا ومرافقتنا وشواطئنا الضاجة بالحياة؟ لو ينطق البحر، لو ينطق..

* * *

كانها ترثي نفسها بنفسها في تأبين وداعي، هكذا بدت السفينة الفينيقية النائية في عرض البحر، بعد أن تقبلت مصيرها واستكانت إليه، لكن الدموع النازفة في عيون المغادرين لم تستطع تجاوز أحزان الأميرة الوحيدة التي أنزبت دامة متألمة ومتوجسة مما قد ينتظرها مع أتباعها في هذه الرحلة- المغامرة التي ما توقعت حدوثها في يوم من الأيام.

كانت "اليسار" تحدث نفسها بصمت مسموع فيجيء صوتها مساحة الم: "لن أدعه يفسد حياتي ويدمرها بحقده سوف أثبت له بأنني الأقوى والأكثر قدرة على الصمود وتحقيق المستحيل، وسوف يشهد التاريخ على قوتي، وضعفه، وعلى مخيبي، وكراهيته وعلى كبريائي، وضعته، لن أجعله ينتصر مرة ثانية على حسابي أبداً.

هذا الإحساس بالوقت "لبغاليون" كان يزداد اشتعالاً ونقمة كلما أوغلت السفينة إبحاراً في عرض البحر فوق أجنحة الغربة وعند مشارف الغياب.. لكنها قررت التخلص من أحزانها ومغادرة عزلتها فاهترت من أتباعها لتبث فيهم روح التحدي وتشجّع إرادتهم بالتصميم على تحقيق المستحيل.. كأنها تقرأ في عيونهم نار الحيرة ورماد التساؤل، فينطلق صوتها آمناً معبراً عما يجيش في صدرها وصدورهم.

"كونوا على ثقة أن غيابكم لن يطول، اعتبروا أنفسكم في رحلة تجارية تستبدلون فيها متوجاتكم الرائعة بالذهب، وتعودون إلى مدينتكم فرحين بما حققتموه من إنجازات، ككل رحلاتكم وأسفاركم التي وصلتم من خلالها إلى كل موانئ الدنيا، وتركتم في كل ميناء وصلتموه سمعة عظيمة ومثلاً يحتذى في كل شيء.

تعلموا أن تشتاقوا إلى مدينتكم أكثر.. وتحنوا إلى أحيائها، وأفيائها، وأسواقها، وشواطئها، أحموا غيابكم بذكريات حلوة، حقرتموها على جذوع أشجارها، أو رسمتم صورها على أعمدة قلاعها ومعابدها ورمالها، وفي حنايا القلوب.

سوف نحمل مدينتنا في أعماقنا كيحيا أبجرنا وأينما رسونا، وسنصل إلى مرافئ الأمان ونبنى مدينتنا الجديدة وطننا مؤجلاً ننتظره وينتظرنا، سيكون لنا وحدنا ولأولادنا من بعدنا، لن ينازعهم فيه مستبد، ولا يفدر بهم في أرجائه ظالم، لدينا من الإرادة والعزيمة والطموح، ما يكفي للعيش بكرامة في وطن سنضاهي به الأوطان، لا نذل، ولا نذل، أمام الشعوب القوية التي تقاسم هذا العالم طولا وعرضا سوف نثبت بعددنا القليل قوتنا وتميزنا، فالأمم الكبيرة ليست بأعدادها، وإنما بما تحققه من إنجازات أو انتصارات في كل ميدان، كونوا كما عهدتكم دائما أوفياء، تعملون بإخلاص من أجل أهدافنا السامية“..

الشمس تلمس بنورها النضر كل ما تقع عليه العين وسطح أمواج متلاصقة في عرض البحر، فتتكسر أشعتها الماسية الحانية فوق صفحات الماء، وتنعكس وجوه البحارة وهم يستقبلون نهارهم بنشاط وهممة، ونقرأ في عيونهم رسائل أمل بوصول مبكر إلى الشاطئ الموعود، تسبقهم إليه آمنيات ووعود.

الأيام والليالي المبحرة عبر الزمن والتي سبقت وصول الأميرة الفينيقية ومن معها إلى شواطئ أفريقيا بعد عناء وشقاء وتعب، حملت في طياتها الكثير من الخطط التي ولدت على ظهر السفينة، حيث رسم البناؤون خارطة مفصلة للمدينة الحلم بكل معالمها، وأظهرت “اليسار” المرأة الأسطورة قدرة فائقة على جعلها حقيقة في وقت قصير، بمثابرتها وإصرارها وحث العمال على الإسراع في إنجاز البناء، إذ كلما ارتفعت أعمدة هنا، أو هناك، ترتفع معها الهامات، وتشرئب الأعناق، وتعلو الهمم، وكلما اقتربوا من الموعد النهائي لإرساء دعائم مدينتهم وجدوا حُضناً دافئاً يحميهم، ومكاناً آمناً يلجؤون إليه، ووجوها طيبة يأنسون بها، وعلماء خفاقة يرفرف في سمائهم في حلهم وترحالهم، وأسواقا تشرع أبوابها لتجاريتهم، ومعابد تفتح قلوبها لصلواتهم ودعائهم، ومرافئ تنتظر على آخر من الجمر، سفنهم ومراكبهم وشوارع تحن إلى وقوع أقدامهم، ترهب بعودتهم بعد كل غياب أو سفر، وسوف تضج القلاع بجيوشهم، وتتم الأسوار بقوتهم وغفوانهم، وتتشي الساحات فرحة بأعيادهم، وسوف تزخر الأيام بمطائهم في الحرب كما في السلم، في أيام المحن وأيام الرخاء، فالوطن هو ألق الحياة وكبرياؤها في شموخه وعظمته، وفي تلك التفاصيل الصغيرة المحيرة التي يصعب فهمها، على امتداد الزمن وتعاقب الأجيال، واختلاف العصور.

حين بدأت مدينة “قرطاجنة” تطفو فوق سطح الحياة كانت “اليسار” تفرق في بحر الهواجس والقلق، فإذا كانت قد نجحت في انتزاع الأرض من الملك “هاير

باس" بذكاؤها، فإنها تخشى الآن السقوط في مصيدته، بعد أن أرغمت نفسها على قبول شرط الزواج منه في لحظة ضعف، مقابل أن يمنحها أرضاً تبني عليها مدينتها حتى لا تهزمها برائن الغربة وهسوتها وتحرم نفسها وشعبها من تحقيق ذلك الحلم الطموح في أن يكون لهم وطن).

ومنذ تلك اللحظة لم تتوقف رسائل الملك، "هاير باس" إليها ولم تتجح كل محاولاته في إجبارها على القبول به زوجاً، كانت في كل مرة تتبدع عذراً ينقذها من "وعدها" لبعض الوقت، لكنها لم تستطع أن تسكت إلحاحه كل الوقت، ولم تبدد أحلامه وأوهامه بالفوز بها قلباً وجسداً مهما طال الزمن.

في المرة الأخيرة حملت كلماته إليها تهديداً مبطناً يطال المدينة وأهلها إذ لم تستجب له وتحقق رغبته مثلما حقق لها رغبتها وساهم في تنفيذ خططها وساعد في إرساء معالم مدينتها مما أوقعها في حيرة، لكنها ما لبثت أن تدبرت أمرها وبعثت إليه برسول أعاد إليه صوابه، وجدد الأمل في نفسه بلقائهما القريب.

في تلك الأثناء كان "بغماليون" لا يزال يحاول فرض هيمنته على مدينة "سور" الحزينة المضطربة والمتمردة والتي حفر فيها الغياب أخاديد أحزانٍ وأنهار حنين إلى وجه اليسار وحضورها العابقين بالحياة والمتوجين بالأمل، واعدوا أنفسهم ومن معه بتحقيق غاياته في أقرب وقت إذ لم يعد هناك ما يحول دونها منذ أن استأثر بالحكم وتفرّد بالقرار، لكن محاولاته اليائسة كانت تصطدم برفض أهل المدينة له، والتمرد عليه فيشتعل شراسة وديكتاتورية ويلجأ إلى فرض أوامره بالقوة لتمتلي السجون بالرافضين والمتمردين، مما أدخل المدينة وأهلها في نفق مظلم ليمم الفساد ويدب الذعر في النفوس والقلوب ويستوطن الخوف فوق أجنحة الأمان، فالعروش التي تبني على أشلاء الآخرين ودمائهم لن تكون أمينة على شعوبها ولا مخلصه لها في أي زمان أو مكان، وهذا ما دفع بالكثير من تجار المدينة وبحارها إلى المغادرة والالتحاق بمشروع "اليسار" الكبير ومدينتها المزدهرة عند الشاطئ الأفريقي للبحر المتوسط، وهو المكان الذي ذاع صيته بين الفينيقيين وأصبح فيما بعد الميناء المحبب إلى نفوسهم والأفضل لتجارهم.

لكن الملك "بغماليون" لم يستسلم لقدره ولا توقفت محاولاته للسيطرة على من تبقى من أبناء شعبه حيث كان يلجأ إلى اللين مرة وإلى الشدة مرة أخرى لعله يحظى بما كان يتوق إليه أو يحلم به.

كانت "قرطاجنة" المدينة الوليدة قد بدأت تستقبل نهاراتها بشوقٍ وتودع ليالها بحب، منذ أن عرفت الشمس طريقها إليها، ليهتدي القمر بهديها، ويسير على نهجها، ويقتسم معها عشق الليل، وشوق النهار، فتشرق الحياة بكل ألحها في كل اتجاه، وفي كل ميدان، وتفتح أمامها مسارات طموحة، تحلق بها فوق هامات النجوم، وأصبح للمدينة أعيادها ومناسباتها وطقوسها الخاصة وعاداتها المستمدة

من تراث الفينيقيين في سور بيلوس وكل مكان تواجدوا أو وجدوا فيه.

في أحد الأيام الربيعية الحاملة، يخترق صوت المنادي أسماع الناس فيليون نداء، ويحتشدون في ساحة المدينة، لمشاركة الملكة "اليسار" وضيفها الملك "هاير باس" الاحتفال بعيد الربيع وسط كرنفال من الورود والأعلام، والألوان، وتوقد النيران لتزيد المكان دفئاً وأنساً وحياة ويتخلق حولها السحرة والمنجمون والصبية بينما يصطف ضاربوا الطبول والبحارة بملابسهم الملونة في مقدمة الصفوف ومن خلفهم الباعة والصناع وأهل الحرف وعامة الناس وتعلو الهتافات، وتقرع الطبول، فيموج المكان بفرح الراقصين وانتشاء المتشدين ولهوهم في أول أعيادهم بعد اكتمال عقد مدينتهم مع الحياة...

وفجأة يخترق صوت المنادي ضجيج المكان وصغبه ليعلن عن رغبة الملكة في إلقاء كلمة، فيعم الصمت ويطبق على الأفواه والأنفاس ويشرق حضور "الملكة أليسار" المتألق سحراً وعذوبة كما لم يشرق من قبل فتسمح بنظراتها الواثقة الندية وجوه الحاضرين.. كأنها تقرأ فيها فرحة العيد ونشوة الانتصار والإيقاء بالوعد.. ثم يندلق صوتها الأسطوري الآتي من ينابيع الحنين فتصفي إليه القلوب قبل الأسماع.

"هذا هو يومكم الذي كتم به تحلمون أصبحت "قرطاجنة" بفضلكم حقيقة جميلة.. مدينة للتاريخ وللحياة! وما نحن نحتفل معاً بولادتها من قلب المستحيل وأنتم تستحقونها أحراراً، لا ينازعكم في جنتها أحد، ولا يناقضكم في أرجائها منافس، أحبا مدينتكم ودافعوا عنها بكل قوتكم إذا ما تعرضت لمحنة أو عدوان، إنها أرضكم التي لا تملكون سواها وهي أمانة في أعناقكم فحافظوا عليها وتمسكوا بها قوة منيعة مهما كان الثمن، "قرطاجنة" وطنكم وهو منكم ولكم، عشتم له وعاش لكم وطناً أبدياً!..

تتهي "اليسار" كلامها وسط هتافات صاخبة وتلتفت نحو الملك "هاير باس" كأنها تخاطبه أو تتحداه- فتتفرج أساريره- ثم تودع نظرة حانية في عيني وصيفتها "أرجوانة" وتتقدم بخطوات واثقة ومدرسة من دائرة النيران المستعرة فتبدوا وكأنها تخاطبها بلغة ما أقر إلى الرقص منها إلى الكلام ثم لا تلبث أن تنتزع نفسها من نفسها وتقفد بها في جحيم اللهب وسط دھول الحاضرين ودهشتهم، فيعلو المصراخ وتعم الفوضى وتختلط الدموع بأهات الحسرة والألم وتتحول الساحة الكرنفالية في لحظات إلى مأتم كبير، كبيراً وترتفع الأصوات باكية ناحبة، مفجوعة!

أليسار" ماتت! الملكة احترقت! أليسار تقتل نفسها! "اليسار" تقي بوعدها!

"قرطاجنة" مدينة للتاريخ والحياة! "قرطاجنة" مدينة للتاريخ و....

وقبل أن يفيق الملك "هاير باس" والمشهد الاحتمالي من ذهوله وعبثيته يفاجأ الجميع بطائر أبيض يخرج من بين الرماذ ويطلق عالياً في سماء المكان!!..

قصّة

دنس البغض

بقلم: تهاني فجر الشمري
(الكويت)

* داخل الهامش :

- اعتادت الطيور أن تتقرّداً تلوح بوهن واطئ في الهواء ، كانت تطل من كوة صغيرة في السجن .

(١)

- استدرجتني شهوة الحماسة ففبت في نشوة التوغل ، كنت كلما أدنو من ثكنات الحدث تقترّب مني مكائد الظلم التي استوعبتها في اللاحق من الزمن بعد أن ابتدأ بي المطاف هنا ، هكذا تعرف نزلاء القفص الثاني في المعسكر السابع إلى زميلهم الصحفي التي خبّأته المشيئة ثم وألقت به في قفص ما بعد أن ظل مقيداً قرابة الشهر.

(٢)

- الحياة هنا لا تبدو منسّقة في الرتابة ، فكل يوم جديد يحمل شكلاً مغايراً في العذاب ، والدهشة تفتح عينها على وسعها كبومة في الممارسة ، فها هم يريقون الضوء الفاقع في الحلّكة على وجوههم ، يصوّبونه على أعينهم كي لا ينال منهم النوم ، بعد أن يوثقوا قيد أيديهم وأرجلهم لأيام لا تحصى ، يفاوضون النوم

وأشباحه في المحاولة كي يمتقهم من الضوء لكنه ينتهي بهم إلى ذات الأرق المرقط
بالبياض الفاقع في الحلقة .

* داخل الهامش :

- اليد ذاتها التي تلوح الهواء كانت الاكتمال الرابض في النقصان (نقصانهم) .

(٣)

انفرطوا في همس وارف ظلل شقوق البوح بالحنين حين تسلموا رسائل من ذويهم
عبر الصليب الأحمر ، وكانت لا بد أن تمر بأيّد تشطب منها ما تشطب في
العشوائية فيقومون في التباس الفهم وحيرة تشطّي القلب في اللوعة .
الانفراد في الهمس ذاته جعل أحدهم يكتب رسالة إلى اهله ويقرر أن يبعثها مع
زميله الذي أطلق عنان حريته وسيفادر إلى بلده .

كتب الرسالة بالحبر الأحمر المعبأ بالقلم الذي سرقه من غرفة التحقيق حين لکمه
الضابط بعد أن كعم فمه وأوثق قيده بكرسي ينطوي على عذابات باذخة .

همسه كان أقرب للكبت حين راح يوصف له الدرب التي تفضي إلى منزله :

- "تجتاز مسافات العتمة وتأخذ الطريق الخلفية لليأس ، ستجد سديانة عتب
ضخمة على ناصية الموز اجعلها خلفك وتقدم قليلاً ، لملم خطواتك في الحذر لئلا
تقع ، فهناك دكة على علو منخفض يجلس عليها رجل سني يلف رأسه بكوفية
فلسطينية مهترئة تشبه بلاده ، يفترش الأسئلة العالقة منذ أكثر من خمسين عاماً
وبييع (الساكر) ليؤنس الالتباس والفقر .

هنا بدأ صوته في الوضوح قليلاً ، انتبه وعاد للهمس الخافت :

وقلبي . . . ستجد قلبي عند مفرق الانحناء هناك في أول المنتصف ، وولدي الذي
يشبهني ستراه يلعب بالعبث ، يلبس خطواته النزقة ويمشي حافياً إلا من عثراته ،
هناك ستقرب من سور بيتي هو ليس عالياً لكنه يحفظ كل تفاصيلي الصغيرة .
وهكذا تكون قد وصلت ، اصعد عتبات الذهول واطرق الباب ، ثم اصمت .. ابتسم
قليلاً وتابع :

باب بيتي الصديء له صوت ماجن في الصرير فلا تقزع.

هل عرفت البيت الآن ؟

- نعم عرفته وأخذ الرسالة منه وطواها في خرائط كفه وتابع وحفظت العنوان
إنه السؤال وسأكون أنا جوابه !

* داخل الهامش :

- تلك اليد تمنح اليأس نماذج من الأمل الإلهي.

(٤)

كانوا تحت عهدة الإيمان يجددون الوثيقة بالصلاة تقشهم السكينة فيريحون
الخشوع في القلب دفعة واحدة ، ولأن الشرطة تمنعهم من التجمع في الصلاة
كانوا يصلون منفردين بعد أن يتيمموا إذ لا ماء يفسلهم في الوضوء ، وما إن يبدأ
أحدهم في الصلاة حتى تبدأ موسيقى عالية في الصخب تضعها الشرطة كي
تغير وظيفة الخشوع وتجعله شاغراً عند الأبالة، أو أن يشعر الساجد بماء يسيل
على رقبته، فيترجل من أعالي ظهره.. ينهض .. يبتلع المرارة التي تبدو صعبة في
الوجع الداكن فيتمتم بدعاء في الاختلاس:

” إلهي . . اليأس خليئة والموت هنا ليس أقصر الطرق .. خضّب الصبر في القلب
ولا تجعله ناقصاً في الإرهاق . ”

* داخل الهامش :

- الأوج يعتلي أصابع اليد المرتعشة في اللوعة ويحتفي بكثافة أطيايف الأوبة.

(٥)

تحلّقوا حول الرجل الذي احتاجه الموت صباح اليوم ، فبعد أن عبّوهم في صقيع
عصي على الاحتمال وتركوهم فيه إلى أن ارتبك اللون الأزرق في انتصابهم
وتعرّجت طقطقة عظامهم على التجمد ثم أدخلوهم في مفاهيم السخونة الأشد

تعقيداً وتركوهم هناك حتى ازداد الجحيم وبدا أكثر ثقلًا في الوطأة، جسد الرجل
السبعيني لم ينقذه وزهده في أول احتمال للموت .

* خارج الهامش:

- جاءت الطيور لتتقر عاداتها، فلم تجد الأصابع، حامت حول الكوة وأطلقت
مناداتها في نزهة صوتها العذب لكن يداً لم تطل، نقرت رهبة الخواء ورهفت
قريباً ثم حلقت بعيداً إلى أن بلغت الأبد فيما اليد كانت تدسّ في جيوب الجثة
الهامدة.



قصّة

الجائزة الكبرى

بقلم : أحمد خيري
(سوريا)

كانت الحياة بالنسبة لأحمد غالية وعظيمة، وغير ذلك مسلية على خلاف ما يراه الفقراء وال دراويش من أمثاله
كان أباً لعدة أطفال يحبهم ويحبونه لبساطته ولطيبته، وما كان يزجج زوجته لأنها كانت راضية بواقعها البسيط، على عادة النساء اللواتي تلقين تربية شعبية خالصة تمتد في بساطتها لتشمل امتداد هذا الكون المعقد والمعوج، والذي لا يستقيم له قرار.

ولأنه كان بهذه المواصفات فقد تمب قلبه قبل أوانه، وطالبه الأطباء بعد أن عرفوا موضع علته ووجعه، طالبوه بأن يتقبل أمور هذه الدنيا ببرودة أعصاب وأن لا يغضب أو ينرفز حتى لو خسر عشرين (برتية طرنيب). وأكد طبيبه المعالج بأن شرايين قلبه ستبقى تستقبل سيل الدماء التي تجري بذات الكمية فقط أن يحافظ على ضغط قلبه. وأن يخلد للراحة وأن لا يفكر براقبه الذي لا يقبضه إلا ناقصاً في نهاية كل شهر، لأن الحياة هي أغلى من الراتب ومن أموال هذه الدنيا الفانية.

قال لزوجته المرضية الوفية مرة وهما في السوق:

- ما رأيك بأن نجرب حظنا ونسحب ورقة يا نصيب؟

وضحكت زوجته واعتبرت ما قاله نكتة، ولكنه كان جاداً، وسحب ورقة اليانصيب.

وفي يوم الثلاثاء وعلى غير العادة جلست الأسرة أمام التلفاز ليشاهدوا برنامج السحب، وفي أثناء ذلك وبينما كانت الدواليب تدور في متاهة المجهول واللامعقول، حضر ضيوف ثقال أجبروه على ترك الدواليب فذهب وجالسهم وبقيت زوجته تتابع الدواليب بلا مبالاة، وهي تدور، وورقة اليانصيب أمامها تنتظر إتلافها، وفي الدورة الأخيرة شاهدت رقماً مرسوماً على الشاشة،

فركت عينها، ما هذا... يا إلهي؟ ما لم تتوقعه وقع، لقد سكنت الأرقام جميعها على رقم ورقتها، شهقت نفساً عميقاً وأرادت أن تصرخ ولكنها تذكرت أن زوجها.

فكرت ماذا ستفعل...؟

وبحثت عن طريقة، وكانت لا تستطيع إلا أن تكبت فرحتها العظيمة، وأخيراً قررت أن تخبر أخوها، وكانت مشكلة كبيرة فعلاً كيف يعلمونه بالخبر..؟
قال الأخ الأكبر:

- هذه ليست مشكلة سوف نعلم طبيبه وهو سيخبره، واتفقوا جميعاً وقلوبهم تتبض بفرح غير عادي وبحزن أسير على صهرهم الدرويش البسيط الطيب الذي أصبح مليونيراً.
ولكن كيف سينقلون له الخبر..؟
وهكذا صار الأمر بيد الطبيب.

في الجلسة الأولى مازحه الطبيب وطلب منه أن يحمده لأنه بمرضه هذا إنما يمتحنه ليعرف قدرته على الصبر والتحمل والإيمان، وحمد ربه وشكره على كل نعمه..
في الجلسة الثانية قال له الطبيب:

- إن الله يمتحنك.. فما رأيك لو أرسل لك مبلغاً من المال ولنفترض ١٠٠ ألف ليرة.
ضحك أحمد وقال للطبيب.

- وهل تراني ذلك الإنسان ليرسل الله له هذا المبلغ؟
في الجلسة الثالثة قال له:

- ما رأيك لو أرسل الله لك عدة ملايين، ماذا ستفعل بها؟
قال للطبيب:

- مازلت تمازحني، على كل حال حتى لو ربحت فإنني سأوفي ديوني القريبة والبعيدة.
في الجلسة الرابعة قال له:

- والآن ما رأيك بمبلغ ٢٥ مليوناً.. قل لي ماذا ستفعل بها؟

تقلب أحمد على جنبه وأمسك نفسه عن الضحك وهو ينظر للطبيب بطرف عينه ظاناً بأنه يمازحه أو .. ولكنه قال أخيراً.

- سأشتري بيتاً جميلاً له حديقة جميلة وسيارة وسأعطي أولادي، لكل واحد منهم سيارة وبيتاً ورصيда في البنك لكي لا يكونوا فقراء مثل أبيهم.

في الجلسة الخامسة:

شعر الطبيب أنه قد وصل إلى الحالة التي يريدها من مريضه ليفاتحه بالموضوع فقال له:

- ما رأيك الآن لو ربحت الجائزة الكبرى؟

أمسك أحمد بقلبه وقد أحس أن الطبيب قد تمادى في مزامحته، ولكي يغير وطأة هذا الحديث الذي وجده قد صار ثقيلًا قال له:

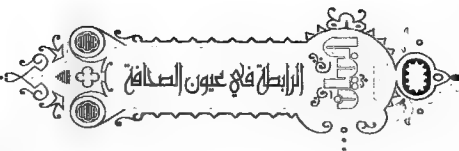
- مازلت تمازحني.. رغم أنني لا أتأخر بدفع الكشفية..

أكد الطبيب: بل أتحدث معك بجدية..

نظر أحمد نحو الطبيب وقال له:

- سأعطيك نصفها، هل هذا يرضيك؟

أمسك الطبيب بقلبه ودون أن ينظر إلى مريضه وقع على الأرض ومات.



عبدالله خلف يحدد أوجه التباين في الشعر بعد الإسلام لافي الشمري

(الجريدة) الجمعة ٢٠٠٨/٣/٢١

أكد الأديب عبدالله خلف أن الشعر طرأت عليه مراحل تطور متباينة بعد ظهور الإسلام، موضحاً أن الشعراء الذين اعتنقوا الإسلام تخلصوا من الأغراض الوثنية مستعاضين عنها بالمعاني الإسلامية. كالتوحيد والجهاد والجنة ومدح الرسول الكريم (ﷺ).

وأشار خلف في مستهل محاضرتة، التي أقيمت بمناسبة المولد النبوي، إلى أن الأدب العربي يحتوي على نصوص مدح للرسول الكريم متنوعة بين النثر والشعر، مبيناً أن الله عزوجل اختص الرسول (ﷺ) بأنبل الصفات وأطهر القلوب، موضحاً أن الخالق وصفه بالنور في القرآن الكريم، وكرمه في الدنيا والآخرة، لافتاً إلى أن من يطلع على سيرة العظماء الذين خلفهم التاريخ يجد أن الرسول الكريم (ﷺ) أرفعهم منزلة وأبقاهم أثراً، حيث انتشل أمته من التخلف والجهل والانحلال الأخلاقي إلى مرتبة أرقى وحياة أفضل يسودها العدل والإنصاف.

عام الفيل

ثم تحدث خلف عن الظروف التي كانت تمر بها مدينة مكة المكرمة قبل

ولادة الرسول الكريم (ﷺ)، مسلطاً الضوء على محاولة ملك الحبشة أبرهة الأشرم هدم الكعبة، لكن الله عزوجل أرسل إلى جنود أبرهة وفيلتهم طيراً أيابيل قدفت الرعب في قلوب مهاجمي الكعبة فولّوا هاربين، وعادوا يجرّون أذيال الخزي والعار، موضحاً أن الرسول (ﷺ) ولد في العام ذاته الذي أطلق عليه عام الفيل، ونشأ الطفل اليتيم بكف والدته، حيث توفي والده قبل ولادته، ثم توفيت أمه وهو في سن السادسة، مشيراً إلى أن الرسول (ﷺ) تزوج بخديجة بنت خويلد حينما بلغ الخامسة والعشرين، ولما بلغ الأربعين من عمره اختاره الله عزوجل لأداء رسالته، فبعثه رسولاً ومبشراً ونذيراً إلى الناس أجمعين.

صدر الإسلام

وأكد الباحث أن الشعر في الصدر الأول من الإسلام لا يخفف كثيراً في أسلوبه، عنه في الجاهلية، موضحاً أن المعاني والأعراض شهدت اختلافاً كبيراً، حيث هجر الشعراء المسلمون الأغراض الوثنية، ولم تعد تتضمن نصوصهم القسم بالأوثان والكلام في العصبية والفخر، والخمر وإن عادوا إليها بعد صدر الإسلام، ثم استعاضوا عنها بالمعاني الإسلامية مثل التوحيد والتقوى والجهاد والجنة ومدح الرسول الكريم (ﷺ).

الهمزية

عفت ذات الأصابع هالاجواء

إلى عذراء منزلها خلاه

ديار من بني الحسحاس قفر

تعفها الروامس والسماء

وفي ختام محاضرتي أشار خلف إلى أن الشعراء لم يتخلصوا من النهج الشعري الجاهلي بسرعة، إذ نجد في بعض القصائد استطراداً من النسيب إلى الخمریات.

نجوى الهمامي ترصد المرأة حضوراً

وغياباً في الشعر الكويتي

(القيس) ٢٩/٣/٢٠٠٨

برؤية واضحة ونفس واثقة قدمت الباحثة نجوى الهمامي بحثها «صورة المرأة بين الحضور والغياب في الشعر الكويتي» في رابطة الأدباء.

استهلّت المقدمة أمل عبدالله كلامها بالقول: «كانت وما زالت وستبقى المرأة عمود نور شغل فيه الشعراء» والشعراء الذين تناولتهم الهمامي هم دخیل الخليفة، نشمي مهنا، محمد هشام المغربي، سعدية مفرح، ثريا البقصي.

الباحثة التي بدت واثقة من قولها على الرغم من تقليدية الموضوع كما قالت: «مشرعية البحث فيه تبقى متاحة» وشددت على أن خصوصية ورقتها تكمن في استفزاز النصوص لها سلباً وإيجاباً.

حضور كالغياب: وهو أول أوجه الورقة التي قدمتها وعلت البدء فيه، لأن الأشياء تعرف بأضدادها.

انطلق فن المدائح النبوية أولاً من قطبين جاهليين، لم يُسلما وإن نوبا الدخول في الإسلام، فوضعت أمام الشاعر الأعشى (صناعة العرب) مطامع ضخمة صرفته عن عزمه في المضي إلى الدين الجديد، بعد أن أعد قصيدة رائعة تحمل فته الشعري الرفيع، وتوجس المشركون خيفة من اعتناق الأعشى للإسلام لعلّ صوته وقوة تأثيره، فتصدى له المشركون وحاولوا شيه عن عزمه وأغروه وأجزلوا له العطايا، معتبرين أن التوقيت الذي اختاره الأعشى سيرجح كفة المسلمين، خصوصاً أنه رغب في إعلان إسلامه قبيل فتح مكة أي في السنة الثامنة الهجرية، وما كان المشركون ليسمحوا بأن يشهد أزر الرسول (ﷺ) وهم في هُدنة مؤقتة معه، أما القصيدة، التي أدها الأعشى لهذه المناسبة، فتعد من قصائده القصار فهي أربعة وعشرون بيتاً، وأوضح خلف أن كعب بن زهير، الذي مدح الرسول (ﷺ) لكي ينجو من القتل، يتفق مع الأعشى في كثير من الصفات الفنية مثل: قوة السبك ومنانة الديباجة ووحدانية البناء.

مقارنة الخصوم

ثم تحدث خلف عن الشاعر حسان بن ثابت، الذي يتصف بالصدق والإخلاص في إيمانه وعقيدته، وصار شاعر الرسول (ﷺ)، وهو أكثر من قال في المدائح النبوية، ويعد أمضى السيوف التي تصدت لسيوف المشركين من الشعر والكلمة المؤثرة في الأدب العربي المتلزم مقارعة الخصوم. ومن مدائحه في الرسول (ﷺ) قصيدة

الحضور الغياب

وركزت فيه الهمامي على تكريس الشعراء «كما» من الغزل المكرور السمج الذي يبدو للوهلة الأولى تغنيا بالمرأة، بينما هو يقتلها ويهمش كينونتها.

وكما قالت في المقارنة إنها تلتبس الفرق «عندما يخرج الشاعر امرأة من عمق الذاكرة او من تحت الأنقاض يستدعيها من الموت فتتحرك على لوح القصيدة وتتكلم وتعاتب وترفض وتستشرف» وعندما تستدعي إحدى الشاعرات صورة باهتة جدا لتجعلها أعلى مستويات التعبير.

الحضور الجزئي

وهو استدعاء الشاعرة للمرأة جزئيا في النص، كما في قول سمعية مفرح:

تمضي النهارات الجميلة عادة

تمضي بلا دمع يسيل كحلها

وقولها:

ضحكته الحلوة مثل حلي الصبايا

الصغيريات.

فتراه في المقطع الأول ترسم المفارقة القائمة بين الفرح والحزن باستعارة عالم المرأة إلى عالم الطبيعة.

وفي المقطع الثاني تستدعي الشاعرة الأنثى متعددة وتحضر زينتها لتؤثت غرضا وضع أساسا لها فتقلب سمعية الموازين ليصبح له عالم البراءة والجمال لوصف ضحكته.

وكذلك قول نشمي مهنا:

في مدينة جنوبية

ترسو منذ قرون على بحر لا يزيد

مععادة النوم على أول هسهسات الريح

تسرب حليبها في الثامنة مساء

لتهرول لدفع اريكته.

فهو يرسم ملامح بلاد هادئة مستعيرا الصورة المؤنثة، وهو كقول دخيل الخليفة:

البلاد عندما جف نهر زغاريدها

لبست في وداعك ثوب الحداد

البلاد أغاني الصبايا

الحضور الكلي

وهو تحويل الواقع المألوف إلى حقيقة شعرية صافقة، كقول نشمي مهنا:

فانوس الحكمة معلق فوق كتفك

يضيء زوايا العتمة

عيناي الضيقتان

لا تريان إلا اضاءات

من مساحات الجسد

بلغة بسيطة وغير مركبة وفي مقطوعة قصيرة اختزل نشمي نظرة ضيقة لهذه الحكمة التي لا يرى منها غير جسدها وبكل صدق يتحدث عن ثانوية هذه الحكمة.

المرأة بين التمرد والتردد

فتمردها ليس مطلقا ولكن الرواسب والقيود باقية لا تغادر الوعي ولا الزوايا المظلمة من الشخصية في قول سمعية مفرح تجاه القبيلة:

اخونها في كل لحظة

اعاشر الضياء

لكنني اضبطها في لحظة الخيانة

راسية في قاعي

مثل بقايا قهوة المساء

تمد لي لسانها
تضحك من حضارتي المسكوبة
المهانة

طموح المرأة إلى كسر الحواجز
مع إقرار بالعجز تحلم الشاعرة بكسر
تلك القيود وتعرية الأفتنة مع هاجس
دائم للخوف فتقول ثريا البقصي:

مدن كبيرة مزدحمة
تبتلع أجسادا ضئيلة

امرأة مسافرة
حبلى بحقايب وجواز سفر

(...) امرأة عاجزة بجناح كبير
تحلم بمدن بلا عساكر

ومطار بلا حواجز
ونساء بلا مساحيق

ورجال بلا ربطات عنق
تحلم بجناح أكبر

تطير

تحلق عائليا

حربا من السقوط

في جوف حقيبة مسافرة

المرأة كائن اجتماعي

وتناولت فيه ما قدمه محمد المغربي
في نص "خارج من سيرة الموت" وكيف
استحضرت المرأة أما وأختا وزوجة
تحتل مكانتها في الذاكرة والوجدان
والماضي، جون تصل من الواقع.

يقول:

امي عودتني ان اناام بدشهء من كانت
لقلبي الأم.

ويقول في مقطع آخر:

سعاد تقوم من اجدات موتاهم
لتحضنني
تقبلني

وتصنع برودة بيضاء في عرسي
تقول: حبيبي عيني ساحر، حملتك
هذي راحتاي وطوفت بك في الشوارع
والمدينة
نمت عندي جل عمرك.

المرأة الأسطورة

ثم عرجت على محاولة المغربي كتابة
بدر شاكر السياب شعرا في نصه «هو
المطر»

حيث استحضر تحولات الانثى كما
راها السياب وعاشها.

الختام بشكر النصوص

ختمت نجوى ورقتها بما استنتجته
أولا بأن الشعر قصر عن التعبير عنها
وشددت على أن القصة الكويتية أرحب
مجالا لها، مع استثنائها لتجربة سعاد
الصباح، شاكرة كل النصوص التي
استفرتها للكتابة.

رأي

الجميل في ورقة الهمامي إنها تناولت
شعراء الجيل التسعيني الذين تهضم
حقوقهم في النقد والمرض، مما أكسب
الورقة جدة معاصرة للواقعين الشعري
والنقدي اللذين يبدوان في المخرجات
الرسمية - من أمسيات وندوات وكتب
ودراسات نقدية - يفرقان في لجة
الماضي، وجمود أجيال ذهبت ريعها
ولم تعد قادرة على صنع الدهشة لدى
المتلقي.

حاضرت عن المشهد القصصي.. قاص
وقاصة أنموذجاً

السنعوسي: القصة الكويتية تتميز
بجرأة الطرح وتجديد المضمون
جمال محمود (الوسط)

السبت- ٢٠٠٨/٤/٥

قالت أستاذة الأدب الحديث في كلية
الأداب بجامعة الكويت الدكتورة هيفاء
السنعوسي أن القصة في الكويت
تطورت بشكل ملحوظ جداً، وصارت
رمزاً قوياً بفعالية في صنع المشهد
الأدبي العربي، وانطلقت إلى العالمية
من خلال جسر الترجمة الذي نقل
المشهد الإبداعى القصصي الكويتي
إلى العالم الغربي، فبرزت أسماء تتمثل
في عوالمهم القصصية صدق التجربة
وجماليات فنية التعبير. الصدق الذي
يلقي الحواجز في كثير من المواقف
بين القاص والبطل، فتمتزج في عقلية
المتلقي صورة القاص بصور أبطاله من
خلال حبكة قصصية تواكب موجة
الحدثة وما بعدها. فالقصة الكويتية
رفضت التأطير والتحديد في ظل
قوانين مرسومة. ولا يعني هذا أن القصة
الكويتية وصلت إلى مرحلة القوضى
في الكتابة على المستوى الفني، وإنما
أصبحت ترتدي أثواباً جديدة تخرج عن
الإطار التقليدي المؤلف.

وأضافت السنعوسي في محاضرتها
التي ألقته بصحبة ثلاث من الطالبات
آدين مشاهد من قصص كويتية على
مسرح رابطة الأدياء مساء الأربعاء
والتي جاءت بعنوان: «القصة الكويتية
ظلال إنسانية ولوحة إبداعية».

إن سمة التجديد بارزة في المشهد

القصصي الكويتي في الطرح السردي
وأشارت إلى أن هناك جرأة لم تتميز
بها المشاهد السابقة تضمنت تجديداً
في الأدوات والمضمون، والدأب على
العطاء، قائلة: لقد أصر معظم كتاب
القصة على الكتابة والطبع رغم
إحباطات النشر والتوزيع وابتعاد القارئ
الجاد. وواجه السارد التسعيني موجة
القضاءات وموجة السرد الالكتروني
لذا فإن الكتابة والنشر أصبحتا مفامرة
صعبة وشاقة وربما مؤلمة أحياناً.

نموذجان

واستعرضت السنعوسي نموذجين
لقاصين كويتيين أولهما «الدفة» للدكتور
سليمان الشطي التي قرأت جانباً
منها الطالبة لطيفة المخيزيم من كلية
العلوم. قائلة: وقع اختياري على اسمين
فقط أبدؤها بقصة تأتي على صوت
اليامال.. أترككم لحظات خاطفة مع
قراءة لمقطع قصصي من أداء الطالبة
لطيفة المخيزيم من كلية العلوم.

قصة الدفة هي أول قصة كويتية
ترقى إلى مستوى النضج المضموني
والشكلي يتجلى فيها البعدان الإنساني
والسياسي، إذ تمثل لوحة مهمة من تاريخ
الكويت فالمشهد القصصي فيها يتجلى
في لقطة البحر.. فضلاً عن أن كاتبها
هو العلم الكبير في القصة الكويتية
سليمان الشطي الذي حفر اسمه في
ذاكرة الجسد القصصي الكويتي..
وانطلق عبر مسيرة طويلة ومميزة في
كتابة القصة بدءاً بمجموعته الأولى
الصوت الخافت فالثانية رجال من
الرف العالي ثم الثالثة أنا.. الآخر.

وأضافت: تنطلق قصة الدفة مع لقطة

المسار الصحيح.

وأشارت إلى أن هذه القصة تميزت بالكثافة والعرض السريع للموقف وكانت لفتها شفيفة مدهشة، متألقة، ومقتصدة، وقدمت عمقا إنسانيا في شخصية قائد الدفة (أبو أحمد) فهو يحمل قلبا يخفق بالحب للآخر، وعقلا يجول في عالم الأحلام، إنسان حالم كغيره من البشر تشبث بزمام ألوان الحلم مثلما تشبث بداءة الدفة. هنا يتسامى الموقف فتكون أمام بطل يدرك معنى الإنسانية بعمق، رجل مسكون بقيم العدل والحق والحب، وإن كانت النهاية حزينة ومؤلمة لكن موته جاء مقدمة لبقاء الآخرين.

اعتمدت قصة "الدفة" على بناء الشخصية ذات الطبيعة الداخلية في عمقها النفسي، المملوءة بطموحات الذات الحاملة بالوصول إلى هدفها في تغيير الواقع الذي تعيشه ومواجهة التكبّات وإن بلغت الذروة، سواء أكان هذا الواقع مقبولا أم مرهوضا. لقد نجح الشطبي في الإفادة من التجارب الإنسانية التي تزخر بها حياة الكويتيين في زمن البحر، وامتد به الشغف للفوص في عوالمها الداخلية في محاولة جادة ومميزة لإعطائها دوافع سلوكها ذات طبيعة مركبة ومتصارعة. لقد جاءت «الدفة» في عام ١٩٦٢ لتعلن وجه القصة الكويتية المشرف والمتألق في ساحة القصة العربية.

الصورة المعلقة

كما استمرضت السنغوسي قصة «الصورة المعلقة» للآديبة ليلى محمد صالح، التي قرأت مقلما منها الطالبة

السفينة التي تشق طريقها في البحر هي رحلتها التجارية، وهي السفينة التي تضم مجتمعا كويتيا مصغرا.. إنها لون من الحلم الذي كان يعيشه الإنسان الكويتي آنذاك حيث البيئة القاسية والطاردة التي تقدر لهم الموت في كل لحظة في بطن البحر الذي يبتلع أجسادهم إن لم ينجحوا في رحلة الصراع من أجل البقاء. نحن أمام سفينة بدائية تصارع الرياح التي سمحت بتسرب المياه إليها من ثقب موجود فيها. كانت وقفة (أبو أحمد) قائد الدفة حاسمة، فتنجاة البحارة أهم من تلك البضائع على ظهر السفينة، كان يتخذ القرار وهو في ذروة الصراع مع العاصفة التي كادت أن تؤدي بهم إلى الهلاك. لقد أمر بإلقاء البضائع التي كانت على السطح فارتفعت السفينة وتجاوزت خطر الفرق، كان هذا هو القرار الصائب الذي جاء وقته المناسب وكان البحارة منشغلين في أتمام هذه المهمة الشاقة والمضنية متحدّين ضعف أجسادهم، متجاوزين حالة الإرهاق التي تحتويهم فلم يذكروا (أبو أحمد).. في حين ظل أبو أحمد ممسكا بالدفة طوال الليل يصارع برودة الطقس وموجة الرياح القاسية التي تعصف بالسفينة. وتأتي اللحظة الحاسمة حينما أيقظت حرارة وضوء شمس اليوم التالي.. البحارة أدركوا أن (أبو أحمد) أنقذهم بالحفاظ على مسار السفينة. لقد كان حريصا على الاستمرار مقدرا انشغال البحارة بالمهمة الشاقة لتخفيف الحمولة من السفينة.. لقد دفع أبو أحمد حياته ثمنا فمات وهو يواجه السفينة نحو

القصة.. سفر بلون آخر.. نحن أمام نصوص إبداعية مغموسة حتى النخاع في الجمال المتناغم مع عمق القضايا المطروحة بقلب سردي يؤكد إن في الأفق الإبداعي الكويتي كاتبة لها ريشة أدبية ذات طبيعة خاصة!

وقالت: يبدو واضحا أنها خطت مسار الواقعية في رصد الحالات الإنسانية التي تتأثر بها، وقد أظهرت عمق نظرتها الإنسانية وشموليتها التي رسخت شخصياتها في أعماق ذاكرة المتلقي لكثافة الحس الإنساني وتآلق جماليات السرد.

والتذكير ببديهية جماليات السرد عند ليلى محمد صالح ربما يسعد بعض النساء اللاتي وقفن في خندق معركة إثبات قلم المرأة المبدعة في محاولة منهن لمواجهة الاحتكار الذكوري لعالم الإبداع، وإن كنت أختلف مع هؤلاء الأدبيات في الساحتين المحلية والعربية مع كل التقدير لهن إلا أن كتابات ليلى محمد صالح أزالَت غمة الالتباسات والجذالات المتعلقة بجماليات إبداع المرأة العربية في زوايا الأدب وهو أسمى تعبير إنساني.

مرسل العجمي القصة القصيرة

الكويتية ولدت في حضن الصحافة

مدحت علام (الرائي)

١٢/إبريل/٢٠٠٨م

نظمت رابطة الأدباء ضمن نشاطها «شهر السرديات» حلقة حوارية مع الدكتور مرسل العجمي حول كتابه الأخير «البحث عن افاق ارحب... مختارات من القصة الكويتية المعاصرة» والذي صدر في كتاب «العربي»، بمناسبة الاحتفال باليوبيل الفضي

هيا الصانع قائلة: إنها قصة تحكي تفاصيل نفسية امرأة تعيش أزمة نفسية وشعورية بسبب حالة فقدان أمها بعد وفاتها، فتكون الصورة المعلقة هي المتنفس لها. فهذه الصورة تدخلها عالما آخر يمتزج فيه الواقع والخيال فيصير لها وجود أمها في كل أرجاء البيت، وهكذا تظل أمامنا صورة الإنسان الغائب والحاضر في الوقت ذاته.. ولكن الصدمة تأتي بقراءة الحقيقة التي تقرر بموتها.. وببقاء الذكرى فقط.. الذكرى العالقة بكيانها وروحها وعقلها، التي ترهض المغادرة.

وأضافت: هكذا بدت لنا بطلاة القصة المفجوعة بحتية الموت، فتقرر وضع صورة أمها في علية زرقاء مخملية.. تحتفظ بها ودعية غالية.. وتطلب لها الرحمة والغفران، وحينما نعرف الكاتبة ليلى محمد صالح فإننا نقول هذا ليس بجديد أن تجسد المرأة مشاعر المرأة.

إننا في قصة «الصورة المعلقة» لليلى محمد صالح أمام مشاعر امرأة ولكن ليس في زاوية علاقتها الجدلية مع الرجل. إنما أمام المرأة الإنسان في حالة فقدان المتصل بالإشباع العاطفي والحاجة النفسية. الجديد في أدب ليلى محمد صالح أنها تهندس كتاباتها القصصية فتتقل لنا تضاريس الإشكالية الاجتماعية للإنسان كما تتصورها مخيلتها بطريقة مميزة وخاصة.

وأضافت: تظل المزاوجة الإنسانية المرتبطة بالأصالة والمراقبة والمسكونة بحب قيم الماضي متأصلة في أعماق ليلى، ولا تغفل جماليات التصوير ورقة الخيال الخلاق الذي هو سمة عالقة بكتاباتها. وهكذا هو سفر إلى عالم

«لمجلة العربي».

وقدم الحلقة الحوارية وادار النقاش فيها الكاتب وليد المسلم.

وتحدث مرسل العجمي في البداية عن مسألة اختيار قصص الكتاب والذي يعد اشكالية صعبة ووضح ان الالتزام مسألة اخلاقية حرص على ان يراعيها، في اختيار للقصص، كون الكتاب سيتوجه إلى خارج الكويت، ثم تحدث عن مقدمه الكتاب التي وقف فيها عند اجيال عديدة وبخاصة الرواد ثم جيل البعثة نسبة الى مجلة «البعثة» كما اشار إلى تاريخ اول قصة كويتية نشرت.

وقال المحاضر: «ظهرت القصة القصيرة في الكويت عندما توافرت لها الشروط الموضوعية، التي هيأت المناخ الادبي لقبول هذا الجنس الجديد من ناحية ولاستثمار امكلائته في الدعوة الاصلاحية من ناحية اخرى».

واضافت: «ولدت القصة القصيرة في الكويت في حضن الصحافة»، مشيراً إلى اجزاء من المجلد الثاني في مجلة الكويت، والتي نشر فيها الشاعر والكاتب خالد الفرج قصة بعنوان «منيرة» وهي اول قصة تنشر لكاتب كويتي.

وبعد صدور العدد الاخير من مجلة الكويت في مارس من عام ١٩٣٠، وانطفاء شمع الصحافة الاولى في الكويت اصدر بيت الكويت مجلة «البعثة» والتي استقطبت كتابا من طلاب البعثة في مصر كما اسهمت في بث القصة القصيرة من جديد، واتاحت الفرصة لظهور اقلام نسائية

ضمن هذا الجيل كما شجعت على اصدار مجلات داخل الكويت ومنها مجلة «كاظمة» التي صدرت عام ١٩٤٨ و«الرائدة» عام ١٩٥٢ و«الارشاد» عام ١٩٥٦ وغيرها.

وتحدث العجمي عن الاجيال التي كتبت القصة في الكويت وصولاً إلى الجيل الرابع والذي نشر منذ منتصف السبعينات إلى منتصف التسعينات، من القرن العشرين، وانه على اعتاب الالفية الثالثة بدأ جيل جديد من الشباب في نشر قصصه، ومنهم أمستبرق أحمد، وميس العثمان، ومي الشريدة، وقال: «ولمحل في حصول باسمه المنزلي، احدى كاتبات هذا الجيل- على جائزة الدولة التشجيعية للقصة القصيرة لعام ٢٠٠٧، دلالة على امرين اولهما الاعتراف بكفاءة هذا الجيل ونضج تجريته الفنية وثانيهما التوقع والامل في ان ترتقي القصة القصيرة على يد هذا الجيل إلى افاق انضج وارحب في المستقبل من الاصدارات».

ووقف المحاضر في حديثه عن كتابه عند ثلاث مكونات سردية الاولى العنوان والثانية السارد والثالثة الحوار.

وتناقش الحضور في محتوى كتاب الدكتور مرسل العجمي، كي يتحدث الكاتب عبدالله خلف عن مجلة «البعثة» التي كانت القاعدة الاولى للعديد من اللهجات، وكان طلاب الكويت في القاهرة قدراتهم المادية ضعيفة، ورغم ذلك كان لهم نشاط ثقافي متميز، وحضور ادبي لافت للنظر.

واشار الدكتور خالد عبداللطيف رمضان إلى تكتيك الكتابة القصصية

والروائية عند الروائي اسماعيل فهد اسماعيل، ثم سأل الكاتب فهد الهندال عن الزاوية النقدية التي اعتمدها العجني في تناوله للمشهد القصصي الكويتي.

فن الكتابة خارج نسق البحر والنقط
مقاربة حول الرواية الكويتية الحديثة
للقائد السعودي محمد العباس

سوزان خواتمي

النهـار (٢٠٠٨/٤/٢٠)

ضمن البرنامج الشهري مساحات سردية، أقامت رابطة الأدباء أمسية قدم الناقد السعودي محمد العباس من خلالها محاضرة حملت عنوان «الرواية الكويتية الحديثة فن الكتابة خارج نسق البحر والنقط»، وأدعي أنها أثارت بعض الحماسة، ما بين موافق ومعتز، مثيرة جو الجدل والأسئلة حول مدى قطعية الكتابة الروائية الكويتية الحديثة عن مرجعياتها التقليدية.

الأمسية التي التزمت بتوقيت البدء والختام قدمها الأديب فهد الهندال مستهلاً بمقدمة تمهيدية تكشف عن محاورها، ومن ثم مقدماً لضييفه عبر النبذة الشخصية، فهو كما أسلفنا ناقد وكاتب من السعودية، صدرت له سبعة كتب آخرها مازال تحت الطبع وعنوانه «كتابة الغياب بطاقات مكابدة لوديع صعادة».. لم يلتزم محمد العباس بقراءة محتوى محاضراته كاملة، بل قفز بنا إلى مضامينها الرئيسية، ليبدأ أن النقد فعل حب يقوم على المقاربة والتفسير ولكن ليس إلى حد تقويل النص ما لا

يقول، وإن الدراسة التي تمت حولها مقارنته شملت ثلاث روايات هي: «باربار» لسعد الجوير و«عروس المطر» لبثينة العيسى و«المرأة مسيرة الشمس» لهديل الحساوي، والتي يرى أنها لم تعد مهمومة من الوجهة الفنية والموضوعية بالتوثيق مبدية فردانياتها، فدارا من عبء الهوية، إذ لم يعد للنقط والبحر ذلك الحضور أو التأثير المباشر.

ويتابع العباس أن الروايات الثلاث تشاركت ببعض الملامح هي: هاجس الكتابة الحسن الفردي الحاجة إلى الآخر استيطان حس المروية والانقلاب عليها تقارب المضامين الاجتماعية تحطيم تقاليد السرد وأخيراً تقويض اللغة المجتمعية، فالذات الروائية الجديدة عند جيل الشباب من الكتاب هي ذات حرة تتوافق مع خصوصياتها ومنفتحة على زمنها الخاص، ليحل التاريخ الشخصي محل العام، فالمرورية الحديثة أخذت صفة الواقع، ما يفسر التدافع في إنتاج قيم جديدة مختلفة، ففي الروايات الجديدة الأرض لا تنادي أهلها والأبطال لا يقتلهم الحنين إلى الماضي ولا يفتال البحر أفراحهم بمودة أحيائهم بل ولا يشعرون بأي أزمة روحية قبالة جنانية «النقط» حتى النساء لا يدافعن عن حقوق اجتماعية مهدورة بقدر ما يواجهن مأزق شعورية ذاتية صغيرة.. وكضرورة سردية يستشعرها الروائيون الجدد تثبت كتابتهم من داخل الأشياء بأدوات مشحونة مرفها ومرئية من منظور «الأخر»، فتنبو نصوصهم منتجة من قبل ذوات راغبة في التعلم حد الانقياد للأخر باستجلابه من التاريخ أو المعرفة المجردة وأحيانا

على الكتابة، وهنا بالتحديد تكمن أهم مآزق الكتابة الروائية الكويتية الحديثة، فالهوية التي يحاول الروائيون القبض عليها في لحظة صيرورتها آخذة في التشظي، ولا تبدو مقارنة الواقع سهلة، فهو حاضن مجرد أو مظهر فحسب.. لذلك يلجأ بعض الروائيين الى واقع عادي يمكن من خلاله استخلاص واقع جديد يمجبه تتحطم العادات الشعورية واللاشعورية.. فالروايات الثلاث جاءت للتوفيق بين «الأكذوبة الرومانسية والحقيقية الروائية» حيث الذات لا تكتب وحيث المروية هامشية، وهو ما يوصف بالتعالى العمودي، أي الوعي بتفاهة القيم وموتها العام والتطلع الرومانتيكي الى قيم مجهولة وخفية في آن واحد.

خمس وعشرون دقيقة استعرض فيها الناقد محمد العباس ورقة بحثه بحرفية عالية، معذراً على ان مقارنته النقدية الورقية مدعمة باستشهادات من الروايات الثلاث، لكن الوقت لم يتسع لعرضها بالتفصيل.

في ابداء الحاجة العاطفية والشعورية له.. اذن ثمة حالة روائية جديدة تخلف وراءها زمن الكليات المغلقة لتدخل زمن الخصوصيات المفتوحة، رافضة القوالب والموضوعات الجاهزة، معلنة حضورها المستقل، وهي كتابة جديدة تختزن شيئاً من ملامح الصراع بين الأجيال الكتابية فيما هي في بعض جوانبها مجرد لعبة وعي شكلانية، ان تلك المنتجات الروائية تخترق المنطقة التبسيطية بين الحياة والسرد لتصل بالقصة الى مرتبة الحياة، ويحسب تحليل ادوارد سعيد في «الثقافة والامبريالية» فان الكتابات المضادة للهيويات العزلية، لا تجنح للهيام بالانسان، لانها معوقة بحدود وقيود تمنعها من الانسراب الى العالم، اضافة الى عدم الرغبة أو القدرة على الانخلاع من نقاط الثبات الثقافي والتاريخي.. ان صلة غائمة تفسرها سوسيولوجيا المضامين، تجعل اللاوعي هو الوعي ذاته. ويستخلص العباس في نهاية محاضرتة ان الروائيين الثلاثة لم يسردوا شيئاً يذكر بقدر ما تدرىوا

جوائز عربية

جائزة أبو القاسم الشابي

الدورة الثانية والعشرون

جائزة التأليف المسرحي

أعلنت لجنة جائزة أبو القاسم الشابي عن فتح باب الترشح لجائزتها الخاصة بالتأليف المسرحي:

ويبلغ مقدار الجائزة: عشرة آلاف (١٠,٠٠٠) دينار تونسي
شروط الترشح:

- ١- أن يكون العمل المرشح تأليفاً (لا مقتبساً ولا مترجماً) ومحوراً باللغة العربية الفصحى.
- ٢- أن يكون قابلاً للإخراج المسرحي والتمثيل على الركب المسرحي أو قد تم تقديمه على خشبة أمام الجمهور المسرحي مع بيان مكان العرض وتاريخه وقائمة في العاملين فيه .
- ٣- أن يكون منشوراً لأول مرة في طبعته الأولى وصادراً في الفترة ما بين ١ جانفي (٠١) ٢٠٠٥ و ١٥ جوان (٦) ٢٠٠٨ بدخول الغاية.
- ٤- أن يقدمه مؤلفه في خمسة نظائر مطبوعة ومرفوقة وجوبا بطلب ترشحه محرر بخط واضح جداً مع نبذة مختصرة من سيرته الأدبية .
- ٥- أن لا يكون التأليف المرشح قد أحرز به مؤلفه من قبل على أية جائزة في التأليف المسرحي من أي جهة على أن من فاز بجائزة أبو القاسم الشابي في الشعر أو الرواية أو القصة له الحق في أن يرشح تأليفاً مسرحياً حسب الشروط.
- ٦- أن يذكر مؤلف العمل المرشح عنوانه ووسائل الاتصال به بخط واضح جداً .
- ٧- لا يقبل التأليف المرشح المسلم مباشرة إلى إدارة لجنة الجائزة.
- ٨- أن يرسل بالبريد المسجل إلى العنوان التالي:
لجنة جائزة أبو القاسم الشابي الدورة الثانية والعشرون
البنك التونسي / ٠٢ / نهج تركيا / ١٠١ تونس
الجمهورية التونسية.
- ٩- آخر موعد لقبول الترشيحات يوم ١٦ يونيو ٢٠٠٨ بشهادة ختم البريد .
- ١٠- الأعمال المرشحة لا تعاد إلى أصحابها .



خطي السرّيع

حين ترى السماء سقفاً لبيتك والقمر مصباح غرفتك، حين ترى البحيرات
مرآتكَ والحقول حديقتك، حين ترى العصافير فرقتك الموسيقية ومنحنيات
الجبّال مخططاتك البيانية والعالم بأسره أسرتك، ستدرك أن العالم عالمك.
المهم في ما تراه هو ما تتطلع إليه.

